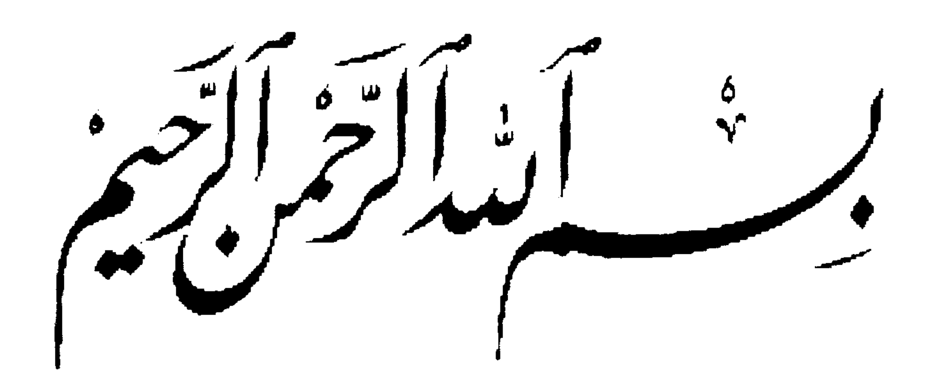
جامعة قسنطينة

الآداب

مجلة أدبية فكرية محكمة تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية

العدد 04 السنة 1418هـ - 1997م

ISSN 1111-4908


بسم الله الرحمن الرحيم

تقديـــــم

الدكتور الأخضر عيكوس
مدير المجلة مسؤول النشر

السلام عليكم و رحمة الله تعالى وبركاته

وبعد:

✍ فهاهي ذي مجلة (الآداب) تطل عليكم بعددها الـــــرابع ،في عامها الرابع حاملة لكم-كعادتها-بحوثا علمية متخصصة في حقل الآداب واللغة العربية، وهو الحقل الذي غلب عليها وتميزت به ، حين تخصصت فيه.

عدد تنوعت موضوعاته وتعددت مناهجه ولكن اتفقت أهدافه واتحدت مشاربه، فكله يمتاح من معين اللغة العربية الثر، وكله يصب في نهرها الفياض.

ونظرا لما تلقته المجلة من تشجيع صادق وتثمين ثمين ، ودعم معنوي محفز، فإنها أصبحت تسعى -أكثر من أى وقت مضى- لكي تكون- بحسن ظن قرائها بها- مجلة علمية عربية متفتحة على الآداب واللغات الأجنبية، تنشر ماتراه أصيلا من البحوث ، و رائدا من الدراسات ، مانحة

في ذلك فرصة النشر لجميع الباحثين والدارسين العرب ؛
مع شعور حي بثقل المسؤولية العلمية التي ألقتها على
نفسها فيما يخص أمانة البحث العلمي الرصين وتوثيق
المصادر والمراجع المعتمدة فيه.

ولكي تعم فائدتها فقد حاولنا جاهدين أن تصل
(الآداب) -مجانا- إلى مختلف الجامعات العربية وكليات
الآداب فيها ، وإلى كثير من المؤسسات العلمية والمكتبية،
ومراكـــــز البحث في الوطن العربي .

وقد بذلنا مافي وسعنا لكي يخرج هذا العدد كسابقه
في حلة قشيبة وتصميم أنيق يراعي نوع الخط
وجودته،ويهتم بتقنية الإخراج وشروطه ،مثلما تتطلب ذلك
كل مجلة أكاديمية متخصصة.

وأخيرا، فإن"الآداب"تبقى - مهماتقدّمت وقدّمت -في
حاجة إلى النصيحة العلمية الصادقة والنقد البناء المفيد ...

والســـــــــلام.

طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين

الدكتور مختار بولعراوي
جامعة قسنطينة-الجزائر-

كان الشعر اليوناني الركيزة الأساسية التي اعتمدها أرسطو للتنظيرالأدبي، وتقسيمه إلى أنواع بحسب طبيعته ووظيفته، ولهذا كانت أراؤه لا تفتقر إلى الدليل والحجة ، و منهجه خاليا من التعقيد و اللّبس . وكان المنطلق الأساس لكلام الفلاسفة المسلمين عن الشعر كتاب أرسطو (فنّ الشعر) إضافة إلى كتبه الأخرى وإلى ما يعرفونه من قوانين الشعر العربي.

من المعروف أن القرن الرابع الهجري يمثل الذروة في حركة الترجمة ولاسيماعلى الصعيد الفلسفي ،فقد نُقل جزء وافر من التراث الفلسفي الإغريقي ، والفلسفة الأرسطية : المنطقية والطبيعية والسياسية والرياضية.والمنطق الذي وصل المسلمين كان يحتوي على بعض الشروح والتعليقات ، ويسمى الأورجانون ،وهو مكون من تسعة أجزاء و يضم :ايساغوجي (المدخل)والمقولات والعبارة والقياس والبرهان والجدل والسفسطة والخطابة والشعر.ويبدو أن أرسطو لم يرتب كتبه المنطقية على هذا النحو؛فهذا الترتيب بحسب مايرى بعض الدارسين من صنع شراح أرسطو المتأخرين .بدأبه الإسكندرالأفروديسي وتوسع فيه شراح مدرسة الإسكندرية وأتمّوه ، فهم الذين عدوا الخطابة والشعر جزءا من المنطق الأرسطي(1)فقد صنف فرفوريوس مدخله الذي تعارف الفلاسفة المسلمون على تسميته الاصلية(ايساغوجي)ويحرص ابن سينا بعد الانتهاء من مواد مدخل الشفاء على ذكر هذا الاسم(2).

والخطابة والشعر يشكّلان قسمين من أقسام المنطق عند الفلاسفة المسلمين . وقد ذكر إبراهيم مدكور في مقدمة مدخل الشفاء إن مناطقة العرب لم ينشؤوا جديدا في هذا وإنما حاكوا سابقيهم ، وخاصة رجال مدرسة الإسكندرية وعهدهم بهم غير بعيد(3) ؛فهذا الفارابي يصنف الخطابة ضمن منظومة الأورجانون المنطقية وينظر إليها على أساس أنها ضرب من الأقيسة و يقول:« الخطابة صناعة قياسية وغرضها الإقناع في جميع الاجناس العشرة ، ومايحصل من تلك الاشياء في نفس السامع من القناعة هي الغرض الاقصى بأفعال الخطابة »(4).والشيء نفسه يفعله ابن سينا وابن رشد في كلامهما عن الشعر والخطابة وسيتضح ذلك من خلال النصوص التي نذكرها في هذا البحث .

1- الفكرالعربي ، ديلاسي أوليري، 125ومابعدها، ترجمة الدكتور تمام حسان، القاهرة ،1961.
2- مدخل الشفاء ابن سينا 112تحقيق الأب قنواتي ومحمود الخضيري وأحمد فؤاد الأهواني ، وزارة المعارف ، القاهرة ،1952 والجوانب الدلالية ، الدكتور فايزالداية 39 دارالملاح دمشق 1978 ، وجماليات الأسلوب الدكتور فايز الداية 181،180،124 مطبوعات جامعة حلب 1982.
3- مدخل الشفاء، المقدمة 46 بقلم الدكتور إبراهيم مدكور.
4- الخطابة ، أبونصرالفارابي 7 تحقيق محمد سليم سالم ، دارالكتب المصرية، 1976.

لقد حاول الفلاسفة المسلمون تقديم تصورهم للشعر انطلاقا من كتاب (فن الشعر) لأرسطو ومن الكتب الأخرى، ويقترب هذا الفهم من آراء أرسطو أحيانا ،ويبعد أحيانا أخرى ،وذلك يعود إلى عدم اطلاعهم على الأدب اليوناني ، وإلى ربطهم الفن الشعري بالقياس المنطقي ، بالإضافة إلى أن كتاب (فنّ الشعر) لم يترجم ترجمة واضحة تساعدهم على إدراك النظرية الشعرية وعملية الإبداع الفنّي. إننا لا نستطيع أن نحدد بدقة الترجمة التي اعتمدها الفلاسفة في تلخيصاتهم لهذا الكتاب ولاسيما الفارابي ، وذلك لأن تلخيصه موجز وأصناف الشعر اليوناني التي وردت في تلخيصه (5) لم تذكر في ترجمة متّى بن يونس ، لكننا لا نملك إلا ترجمة واحدة و هي ترجمة متّى التي يغلب عليها طابع التعقيد والإبهام.ويصعب على الدارس في أحيان كثيرة أن يفهم قصد أرسطو فهما صحيحا. ولهذا قد تكون الترجمة هي السبب الرئيس في تداخل المصطلحات عند الفلاسفة .ولا ننسى أن كلام أرسطو كان عن الشعر اليوناني الذي يختلف في طبيعته ومضمونه عن الشعر العربي الذي يطغى عليه الطابع الغنائي . وعلى الرغم من هذا فقد بذل الفلاسفة المسلمون كل مافي وسعهم لفهم آراء أرسطو مع تقديم نظرتهم في الشعر حسب إدراكهم لعناصره الأساسية كاللغة والمحاكاة والتخييل .

إذا كان الفارابي وابن سينا تحاشيا تطبيق آراء أرسطو على الشعر العربي فابن رشد كان أكثر جرأة منهما ، وحاول تطبيق هذه الآراء مع الاستشهاد بأمثلة من الشعر العربي، إلا أنه لم يوفق في أغلب هذه التطبيقات.

وإذا كانت الترجمة التي اعتمدها الفلاسفة في حديثهم عن الشعر معقدة فكلامهم أيضا لا يخلو من التعقيد ، وربما هذا ما دفع ابن الأثيرإلى الهجوم عليهم، عندما قرأ كتاب الشفاء لابن سينا ولم يجد فيه ماينفع الشاعر والخطيب(6) وكمايقول الحلواني:(فمن من شعراء العرب الفحول يصبر على

5-مقالة في صناعة الشعراء الفارابي 152و153تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي(ضمن مجلد فن الشعر لأرسطو)القاهرة 1953

6-المثل السائر ابن الاثير 1/311تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة مصطفى الحلبي القاهرة1939

قراءة هذا الكلام الغامض ، ومن منهم يستطيع الإفادة منه إذا هوصبر عليه(7) فالتعامل مع مؤلفاتهم يحتاج إلى كثير من التروي والتمعن.

لقد شاعت في النقد العربي بعض المقولات مثل (أعذب الشعر أكذبه) أو (أعذب الشعر أصدقه) أو (أصدق الشعر أكذبه). ونتجت عن ذلك مفهومات مختلفة للصدق والكذب. فما موقف الفلاسفة من هذه المشكلة وما هومفهوم الصدق عندهم ؟.إن موقف الفلاسفة من هذه القضية يختلف عن موقف العديد من النقاد ، وذلك لأنهم لم ينظروا إلى الشعر بالمنظار الذي نظربه النقاد. ولهذا فمفهوم الصدق عندهم يرتبط بالمحاكاة والتخييل ، وإجمالا بنظرتهم الشاملة للشعر الذي يتكون من عدة عناصر أساسيةوهي :التخييل والمحاكاة أو التشبيه والوزن. وقد يختلف مفهوم الصدق من فيلسوف إلى آخر. لكن الشيء المتفق عليه هو تصنيفهم للشعر في إطار المنطق . فالفارابي في حديثه عن كتب المنطق لارسطو يقول:

« وأما التي يحتاج إلى قراءتها بعد علم البرهان فهي الكتب التي يفرق بها بين البرهان الصحيح و البرهان الكاذب ،وبعضه كذب خالص ، وبعضه مشوب . والبرهان الكاذب ، كذبا خالصا يتعلم من كتابه في صناعة الشـــعراء »(8).فالشعر برهان كاذب إذا قيس بالبراهين الأخرى ،التي تبنى على مقدمات صحيحة . ولهذا يختلف عن بقية الأقاويل الأخرى التي يقسمها الفارابي إلى عدة أقسام معتمدا في ذلك درجة الصدق والكذب في التمييز بينها، والحكم عليها ، ويحصل من هذا التقسيم على أصناف من الأقاويل، يرتبها بالتدرج بحسب قربها من منطق الصواب والحق. فالأقاويل البرهانية صادقة كلها لأنها تفيد العلم اليقيني الذي لا تقع فيه شبهة تغلطه ولا شك في صحته . فالقضية في هذه الحالة قضية علمية خاضعة لسلطان المنطق. والأقاويل الجدلية صادق بعضها على الأكثر لأنها تتعلق بإيقاع الظن القوي في رأي يقصد الإنسان تصحيحه ليخيل أنه يقين، وإن لم يكن كذلك.والأقاويل الخطبية صادقة بالمساواة لأنها تهدف إلى الإقناع. والأقاويل السوفسطائية صادقة في بعض على الأقـــل

7-العرب وادب اليونان محمد خير حلواني 67الطبعة الاولى نشر وتوزيع المكتبة العربية بحلب 1969

8-المجموع . الفارابي 61، الخانجي القاهرة 1907

ويقصد بها التغليط والتضليل ،فتوهم فيماليس بحق أنه حق. والأقاويل الشعرية (كاذبة بالكل (9) لأنهاأقاويل مخيلة ولا تهدف إلى إيقاع اليقين أو التصديق أو الظنأو التغليط، فهدفها هو التخييل . يقول الفارابي: (وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأوقاويل بقسمة أخرى، فيقال : إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل ، و إما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل و إما أن تكون صادقة بالأ كثر كاذبة بالأقل ، وإما عكس ذلك. وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هي على الأقل هي البرهانية ، و الصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية ، و الصادقة بالمساواة فهي الخطبية ، و الصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية (10). فالأقاويل الشعرية وإن كانت تختلف عن بقية الأقاويل فإنها ترجع عند الفارابي إلى نوع من أنواع القياس أو السولوجسموس كما يسميه. ويصنف ابن سينا كذلك الأقاويل الشعرية في إطار المنطق ، ويرى أن المنطقي ينظر في الشعر من حيث هو كلام مخيل(11) ،والشيء نفسه يفعله ابن رشد الذي يقول:(الصناعة المخيلة ، أو التي تفعل فعل التخييل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن ، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية .وهذه الصناعة المنطقية التي ننظر فيها في هذا الكتاب(12).وتصنيف الفلاسفة للشعر ووضعه مع الأقاويل المنطقية الأخرى يدل على أنهم يدركون تماما قيمة الشعر المعرفية والجمالية ، ولم ينظروا إليه على أساس أنه قول يراد به التسلية، بل قد ركزوا أكثر على تأثير الشعر في المتلقى، هذا التأثير الذي يدفعه إلى القيام بالفعل دون روية أو الكف عنه.

9- إحصاء العلوم الفارابي 66.65.64

10-مقالة في قوانين صناعة الشعراء الفارابي151تحقيق الدكتور عثمان أمين الطبعة الثانية دار الفكر العربي القاهرة 1949

11- الفن التاسع من الجملة الاولى من كتاب الشفاء ابن سينا 161تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن مجلد فن الشعر لأرسطو القاهرة1953

12- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ابن رشد 203تحقيق عبد الرحمن بدوي ضمن مجلد فن الشعر لأرسطو القاهرة 1953

ويشكل الشعر القسم الثامن من أقسام المنطق عند الفارابي ، ويدخل في إطار ثلاثة علوم وهي علم اللسان وصناعة المنطق والصناعة المدنية.فالجانب المرتبط بعلم اللسان يقوم على ثلاثة مباحث: مبحث الأوزان الشعرية ومبحث القوافي ومبحث الألفاظ(13).

أما الجانب المتعلق بصناعة المنطق فيقوم على البحث في طبيعة الأقيسة الشعرية وتدرس فيه قوانين الأشعار وأصنافها «ويحصى أيضا جميع الأمور التي تلتئم بها صناعة الشعر، وكم أصنافها وكم أصناف الأشعاروالأقاويل الشعرية و كيف صنعة كل صنف منها ، ومن أي الأشياء يعمل ، و بأي أشياء يلتئم ،ويصيرأجود وأفخم وأبهى وألذ ،وبأي أحوال ينبغي أن يكون حتى يصير أبلغ وأنفذ » (14) ، والجانب المتعلق بالصناعة المدنية يقوم على البحث في وظيفة الشعر.

والفلاسفة في تعريفهم للشعر لايعدون الوزن الشرط الأساسي والوحيد للتمييز بين الشعر والأقاويل الأخرى .فهناك شروط أخرى إلى جانب الوزن يجب أن تتوفر في الكلام حتى يصبح شعرا. ومن هذه الشروط المحاكاة التي تعد من العناصر الأساسية المكونة للشعر . ويميز الفارابي بين الشعر و القول وإذا كان الكلام محاكيا الشعري.فالشعر يجب أن يقوم على المحاكاة و الوزن ، فقط غير موزون فهو قول شعري . يقول الفارابي: (والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء و لم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا. فقوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن(15).وهذا ماوضحه ابن سينا من بعده وحدد اهتمام كل دارس بعنصر معين من العناصر التي يتكون منها الشعر. فالوزن ينظر فيه عالم الموسيقا بالتحقيق والكلية ، وينظر فيه عالم العروض بحسب ماهو مستعمل عند كل أ مة وبالتجزئة . والتقفية من اختصاص صاحب علم القوافي. أما المنطقي فينظر إلى الشعر من حيث هو كلام مخيل.وتعريف ابن سينا للشعر أكثر دقة من تعريف النقاد ، فـــهو يـــقول:

13- إحصاء العلوم الفارابي 52

14- المرجع نفسه 72

15- جوامع الشعر الفارابي173.172 تحقيق محمد سليم سالم ضمن مجلد تلخيص كتاب الشعر لأرسطوطاليس صنعة ابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة 1971

« إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا .ولا نظر للمنطقي في شيئ من ذلك إ لا في كونه كلاما مخيلا : فإن الوزن ينظر فيه : إما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة فصاحب علم العروض .والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي.وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل »(16) ويتابع ابن سينا الفارابي في التمييز بين الشعر والقول الشعري إلا أن ابن سينا يسمي القول الشعري (أقاويل منثورة مخيلة)فالتخييل -عنده -لا يقتصر على الشعر وحده ،كما أن الوزن وحده غير كاف لإدخال الكلام أوالقول في دائرة الشعر ، فقد يتوفر الوزن في الكلام وينعدم التخييل فلا يعد هذا الكلام شعرا.ويوجد الشعر لما يجتمع فيه الوزن والقول المخيل(17).وهذا ماركز عليه ابن رشد إلا أنه أضاف إلى المحاكاة والوزن النغم المتفقة أو اللحن ويرى أن الشروط الثلاثة المحاكاة أو التشبيه والوزن واللحن قد تجتمع بأسرها في الشعر ويوجد هذا النوع بحسب رأيه في الموشحات والأزجال . ولايسمي شعرا بالحقيقة إلا ماجمع الوزن والمحاكاة (18) . فهذه هي المميزات الأساسية التي يتميز بها الشعر عن بقية الأقاويل الأخرى.لكن فن الخطابة قد يشترك مع الشعر في البعض منها .ويختلف عنه في الطبيعة والغرض .

الصدق في الخطابة والشعر:

إن الفرق الأساسي ، الذي ركزعليه الفلاسفة ، بين الخطابة والشعر يتمثل في هدف كل منهما. فالخطابة تستعمل للإقناع وإيقاع التصديق ، والشعر يستعمل لإيقاع التخييل.ويري ابن سينا ويتابعه ابن رشد في الرأي :

16-الفن التاسع من الجملة الاولى من كتاب الشفاء ابن سينا 161

17-المرجع نفسه 168

18- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ابن رشد 204،203

أن الأولين كانوا يقررون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري، وبعد نبوغ الخطابة زاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالإقناع. فالخطابة أو القول في الرأي تختلف عن الشعر أو القول في العادة والخلق ، لأن القول في الرأي يحث على أن شيئا موجودا أو غير موجود و لا يتعرض فيه للدعوة إلى إرادته أو الهرب منه بينما القول في العادة أو الخلق يحث على إرادة الاعتقاد و إذا ذكر في الأمر العادي يكون ليطلب أو ليهرب منه (19).

و الأقاويل الخطبية عند الفارابي هي الأقاويل التي يراد بها إقناع الإنسان في أي رأي ليميل ذهنه و يسكن إلى ما يقال له و يصدق به. و التصديق في الخطابة يتراوح بين القوة و الضعف و ذلك يعود إلى طبيعة الأقاويل. فالأقاويل المقنعة التي تكثر فيها الشهادات تكون أبلغ في إيقاع التصديق بالخبر و أبلغ في إقناع الإنسان. و على الرغم من تفاضلها في الإقناع فلا توقع الظن المقارب لليقين. يقول في ذلك الفارابي : « والأقاويل الخطبية هي التي شأنها أن يلتمس بها إقناع الإنسان، في أي رأي كان، و أن يميل ذهنه إلى أن يسكن إلى ما يقال له و يصدق به تصديقا ما، إما أضعف و إما أقوى. فإن التصديقات الإقناعية هي دون الظن القوي. و تتفاضل فيكون بعضها أزيد من بعض على حسب تفاضل الأقاويل في القوة و ما يستعمل معها. فإن بعض الأقاويل المقنعة يكون أشفى و أبلغ و أوثق من بعض ، كما يعرض في الشهادات، فإنها كلما كانت أكثر فإنها أبلغ في الإقناع و إيقاع التصديق بالخبرو أشفى، و يكون سكون النفس إلى ما يقال أشد ،و غير أنها على تفاضل إقناعاتها- ليس منها شيء يوقع الظن المقارب لليقين »(20) . والمخاطبة عند ابن سينا تختلف بحسب اختلاف الأقاويل و قد تشترك في إيقاع التصديق، فمثلا المخاطبة البرهانية تهدف إلى الغلبة و ذلك لأنها تعتمد الأدلة و البراهن المنطقية ، و كذلك قد يراد بالمخاطبة الخطابية الغلبة ،كما أنه لا يستبعد أن تستعمل المخاطبة الجدلية للتصديق، وقد وجد في القرآن ما يؤكد كلامه هذا يقول : «وقد نطق الكتاب الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه الذي هو تنزيل العزيز

19- الفن التاسع ابن سينا 179، 180 تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 211

20 - إحصاء العلوم الفارابي 66، 67

الحكيم بمثله، فقال:« ادع إلى سبيل ربك» أي الديانة الحقيقية« بالحكمة» أي البرهان، وذلك ممن يحتمله. «و الموعظة الحسنة» أي الخطابة، و ذلك لمن يقصر عنه« وجادلهم بالتي هي أحسن»أي المشهورات المحمودة. فأخر الجدل عن الصناعتين لأن تينك مصروفتان إلى الفائدة، و المجادلة مصروفة إلى المقاومة. و الغرض الثاني هو مجاهدة من ينتصب للمعاندة . فالخطابة ملكة وافرة النفع في مصالح المدن ، وبها يدبر العامة (21) . و يختلف التصديق من شخص لآخر ، و تصديق العامي لا يشترط التصديق من شخص إلى آخر ، و تصديق العامي لا يشترط فيه زوال الشك و لهذا يقول العامي - حسب ابن سينا- المخاطبة صدقت و أحققت بينما تصديق الخاصي يشترط فيه زوال الشك. و لا يكون ذلك إلا إذا كان الكلام مقنعا لا عناد فيه لأن تصديقه يعني الحق (22).

والخطابة عند أرسطو تنقسم إلى ثلاثة أنواع وهي : الخطابة الاستدلالية épidictique ، و الخطابة القضائية j;udiciaire، والخطابة الاستشارية .Délibératif

و موضوعها يختلف باختلاف الأشخاص الموجه إليهم الخطاب ، لأن هؤلاء إما متفرجون في حفل أو قضاة أو مستشارون. و لهذا فموضوع الخطابة الاستدلالية المدح أو الذم،القضائية موضوعها الاتهام و الدفاع ، و الاستشارية النصح بفعل الشيئ أو تركه(23)

و يختلف التصديق من موضوع إلى آخر . وقد يكون هذا التصديق ناتجا عن غير صناعة أو عن صناعة. و الخطابة التي لا صناعة فيها تحمل الإقناع في ذاتها كالشهود و التقريرات بالعذاب و السنن و العقود و الإيمان، وهذه كثيرا ما تنفع في المشاجرات . و يقول ابن سينا في هذا :« و أما التصديقات التي ليست عن صناعة- و أكثر نفعها في المشاجرات - فهي تنحصر في أقسام خمسة: السنن ، و الشهود ، و العقد ، والعذاب ، و الأيمان »(24)

21 - الخطابة ابن سينا 5، 6 تحقيق محمد سليم سالم القاهرة 1954

22 - الخطابة ابن سينا 4

23 - النقد الأدبي الحديث الدكتور غنيمي هلال102،101. دار الثقافة ودار العودة بيروت 1973

24 - الخطابة ابن سينا 117

فالتصديق في هذه الحالة يعود إلى الأدلة و الحجج المنطقية التي لا يمكن أن ينكرها العقل ، فهو تصديق منطقي لا علاقة له بالفن . و التصديقات الناشئة عن صناعة فهي التي نحتال لها بالكلام ، و يقسمها أرسطو إلى ثلاثة أنواع حسب الترجمة العربية القديمة التي اعتمدها الفلاسفة المسلمون: منها ما يتعلق بكيفية الخطيب و سمته و أخلاقه، و هذا يجعل المتكلم أهلا للتصديق و ذلك لثقة السامع فيه، و النوع الثاني يتعلق بالسامع كتهيئته لقبول ما يقال له واستدراجه نحو الأمر . و النوع الثالث يتعلق بالكلام نفسه إذا كانت الأمور غيرظاهرة و لا فيها أمر قاطع فيقول:« فأما التصديقات التي نحتال لها بالكلام فإنها أنواع ثلاثة: فمنها ما يكون بكيفية المتكلم و سمته، و منها ما يكون بتهيئة السامع و استدراجه نحو الأمر، ومنها ما يكون بالكلام نفسه قبل التثبت. فأما بالكيفية و السمت فأن يكون الكلام بنحو يجعل المتكلم أهلا أن يصدق و يقبل قوله. و الصالحون هم المصدقون سريعا بالأكثر في جميع الأمور الظاهرة . فأما التي ليس فيها أمر قاطع ، ولكن وقوف بين ظنين، فإن هذا النحو مما ينبغي أن يكون تثبيته بالكلام لا بما ذكرنا آنفا من كيفية المتكلم و سمته(25). و هذا ما يكرره ابن سينا تقريبا مع تحويرفي العبارة (26) و يذكر من بين التصديقات ما يتعلق بهيئة الخطيب كأن يخيل استعدادا نحو فعل أو انفعال. و يسمى هذا الأخذ بالوجوه أو النفاق . و يصلح للشعر لما فيه من تخييل كما يصلح للخطابة لأن التخييل قد يعين على التصديق يقول :« منها (التصديقات) ،ما يتعلق بهيئة القائل ، فيخيل معاني، أو يخيل أخلاقا و استعدادات نحو أفعال أو نحو انفعال . و هذا هو الشيئ الذي يسمى الأخذ بالوجوه ، و يسمى نفاقا. وهذا كما أنه يصلح للشعر من جهة ما فيه من التخييل ، فقد يصلح أيضا للخطابة، فإن التخييل قد يعين على الإقناع و التصديق(27) فالصدق في هذه الحالة غير نابع من الكلام ، فالقائل هو الذي

---

25 - كتابة الخطابة لأرسطوطاليس الترجمة العربية القديمة تحقيق عبد الرحمن بدوي10 مكتبة النهضة المصرية القاهرة

26 - الخطابة ابن سينا 33

27 - المرجع نفسه 197

أن يوحي ذلك. و يتابع ابن رشد أرسطو و ابن سينافي تقسيمها للتصديقات إلى ثلاثة أنواع. فالنوع الأول عنده هو إثبات المتكلم فضيلة نفسه التي يكون بها أهلا للتصديق و يأتي بمثال من القرآن و هو قول هود:« و أنا لكم ناصح أمين »(28). و أن يكون المتكلم عنده هيئة في أعضائه أو وجهه كالتؤدة و الوقار توقع التصديق بكلامه ،و ذلك لأن الفضيلة لها تأثير في السامع. و النوع الثاني يتعلق بالإنفعال أي يجب أن يثير القول انفعالا في السامع ليصدق به. و النوع الثالث أن يكون الكلام مقنعا. و لهذا فالقادر على الإقناع هو الذي يعرف الأقاويل المقنعة و تكون له معرفة بالأخلاق و الفضائل و الإنفعالات (29). يضاف إلى هذا طريقة النطق بالكلمات أو النغم كالتثقيل و الإجهار و المخافتة . فالنغم أو الصوت يتناسب مع الإنفعالات النفسية، فللحزن نغمته الخاصة كما أن الخوف له نغمته الخاصة(30)، وهذه براهين ذاتية. وهناك براهين منطقية يستعملها الخطيب كالأمثلة و القياس.

و الأمثلة عند ابن سينا أنواع منها : أمثلة من أمور مقر بكونها يقاس عليها ،سواء استمدت هذه الأمثلة من الأمور الموجودة أم من حوادث ماضية، أو تكون أمثالا سائرة. ومن الأمثلة كذلك ما يخترعه الإنسان وهي : إما مثل أو حكاية ممكن الكون، و إما كلام كاذب مثل ما في « كليلة و دمنة »(31) ، وهذا ما يكرره ابن رشد في قوله :« و المثال في هذه الصناعة نوعان: فأحدهما أن يتمثل المتكلم بأمور قد كانت و وجدت مثل قول القائل: إنه ينبغي للملك أن لا يغتر فيميز النصحاء من حرسه من غير النصحاء ، و إلا خيف أن يثبوا عليه فيقتلوه ، كما عرض للمتوكل من بني العباس. و النوع الثاني أن يكون الخطيب يصنع المثال صنعة و يخترعه اختراعا، و هذا ربما كان مقدمة ، و ربما كان حديثا طويلا . و الحديث الطويل ربما كان معلوم الكذب عند المتكلم و السامع كالحال في الحكايات الموضوعة في كتاب « دمنة و كليلة » وربما لم يكن

---

28 - سورة الاعراف الآية 67

29 - تلخيص الخطابة ابن رشد 16، 17، 18 تحقيق عبد الرحمن بدوي بيروت دون تاريخ

30 - الخطابة ابن سينا 197. تلخيص الخطابة ابن رشد 25

31 - الخطابة ابن سينا 167

معلوم الكذب ككثير من الألغاز التي يستعملها أصحاب السياسات»(32) و الفزع إلى المثال- عند ابن سينا - يقع عند عوز التفكير لأن هذا أولى أن يوقع التصديق و المثال إذا أورد لاعلى أنه المقنع بل ليكون شاهد الضمير مصنوع أو مصحح لمقدمة في الضمير(33). فالمثال يستعمل للبرهنة على صحة القول. و يشترط ابن سينا على المتصدي للكلام في أي جنس أن يكون بصيرا بالأمور و الأحوال التي عرضت لذلك الجنس، حتى يكون صادقا في ما يقول، فالخطيب المشير في الحروب يجب أن يكون عارفا خطر الحرب و يقدر عواقبها كما يجب أن يكون ملما بالجزئيات و التفاصيل التي تتعلق بعدد الجيش و عدته ، لأن الذي لا يعرف مآثر الإنسان و أفعاله الكريمة لا يمكن أن يمدحه ، و كذلك الذي لا يعرف فضائحه لا يمكن أن يهجوه ، ولهذا كما يقول ابن سينا:«أشار رسول الله صلى الله عليه على حسان بن ثابت أن يحضر أبا بكر الصديق فيسمع منه مساوئ أبي سفيان و عشيرته ، ثم يقول الشعر فيه . و كذلك الحال في المشاجرات وفي كل باب» (34) فابن سينا يدرك تماما مدى تأثير القول الصادق في الإنسان. فالرسول صلى الله عليه وسلم عندما أشار على حسان بن ثابت أن يحضر أبا بكر و يعرف منه مساوئ أبي سفيان كان يعلم أن الشعر المبني على ركيزة واقعية وهي حياة أبي سفيان هو الذي يكون له التأثير الفعال.

نستخلص من كل هذا أن الفلاسفة وإن كانوا مقلدين لأرسطو ولا سيما في الخطابة- يلحون على عناصر أساسية من شأنها أن تعين الخطيب على التأثير في المستمعين ليصدقوا ما يقول لهم. ومن هذه العناصر ما يتعلق بذات الخطيب كأن يكون صادق الإنفعال أو يوحي للآخرين بذلك . و أن يكون منفعلا بما يقول لأن نغمة الكلام في حال الرضا تختلف عن نغمة الكلام في حال الغضب. فمفهوم الصدق هنا نفسي قبل أن يكون واقعيا ولا سيما إذا كان الخطاب موجها إلى العوام من الناس الذين يختلف تصديقهم عن تصديق الخواص، يقول ابن سينا في هذا :« ولما كان المخاطب إنسانا، و كل إنسان إما

---

32 - تلخيص الخطابة ابن رشد 292

33 - الخطابة ابن سينا 169

34 - المرجع نفسه 178 و صفحة 58، 59

خاصي ، و إما عامي، والخاصي لا ينتفع من حيث يحتاج أن يصدق تصديق الخواص إلا بالبرهان، و العامي لا ينتفع من حيث يحتاج أن يصدق تصديق الخواص إلا بالخطابة ، ، فالصناعتان النافعتان في أن يكتسب الناس تصديقا نافعا هما : البرهان والخطابة »(35). ومن العناصر التي تعين على الإقناع و التصديق الكلام المقنع كأن يكون هذا الكلام مطابقا للواقع. بالإضافة إلى العناصر الأخرى المستعملة في فن الخطابة أي العناصر المنطقية كالقياس و المثل و البرهان. ويضاف إلى هذا اللغة، فالخطيب قد يستعمل الإستعارة والمجاز و التشبيه وقد يساعد ذلك على إيقاع التصديق و يكون هذا الخروج عن الدلالة الوضعية للغة بقدر أقل مما يكون في الشعر.

ولقد ركز الفارابي على اختلاف الإستعمال اللغوي بين العلم و الأدب . فالعلم يستعمل الألفاظ كما وضعت في دلالتها الأولى لأن اللغة العلمية لا تحتمل التأويل. فيجب أن تكون واضحة و خالية من الاستعارة و المجاز، يقول : « الأسماء المستعارة لا تستعمل في شيئ من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة و الشعر » (36). و تحسين الألفاظ في الخطابة والشعر كما يرى ابن سينا أمر ذو فائدة عظيمة. و يكفي أن تكون الألفاظ في العلم مفهومة و مطابقة للمعنى المقصود يقول :« واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ في صناعة الخطابة و الشعر أمر عظيم الجدوى. و أما التعاليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير، ويكفي فيها أن تكون مفهومة، غير مشتركة ، ولا مستعارة، و أن تطابق بها المعنى، ولا يختلف التصديق في التعليم بأي عبارة كانت إذا عبرت عن المعنى»(37). و يرى ابن رشد أن للألفاظ معونة في زيادة التصديق الحاصل عن البرهان، وتختلف مستويات الاستعمال اللغوي باختلاف الأقاويل. فصناعة الجدل لا تحتاج كثيرا إلى الاستعمال المجازي للغة ثم تأتي السفسطة ومن بعدها الخطابة ثم الشعر و :« هاتان الصناعتان أكثر حاجة إلى ذلك . فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصر الأحوال التي إذاستعملت في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم إقناعا و الشعرية أتم تخييلا (38)

35 - الخطابة ابن سينا 2

36 - كتاب في المنطق - العبارة الفارابي ص 23تحقيق محمد سليم سالم. القاهرة 1976

37 - الخطابة ابن سينا 199

38 - تلخيص الخطابة ابن رشد 253

و ذلك لأن الإقناع في الخطابة يختلف بحسب الألفاظ المستعملة كما أن التخييل في الشعر يختلف في المعنى الواحد باختلاف اللفظ الذي يكسوه. و لهذا يجب أن يكون الإستعمال اللغوي في الخطابة معبرا عن المعنى بألفاظ تساعد عن الإقناع، و أن يكون هذا الإستعمال اللغوي في الشعر أتم تخييلا. لأن اللفظ الجزل كما يرى ابن سينا «يوهم أن المعنى جزل. واللفظ السفساف يجعل المعنى كالسفساف» فاللفظ يدل على المعنى الذي يعبر عنه، وقيمّة المعنى تتوقف على اللفظ الذي يكسوه، ولهذا فاللفظ كثيرا ما يخدم المعنى ويحدد أبعاده الدلالية. ويضيف ابن سينا قائلا:« والعبارة بوقارتجعل المعنى كأنه أمرثابث والعبارة المستعجلة تجعل المعنى كشيء سيال.ولذلك فإن المشتغلين بالحقائق،المتمكنين من المعرفة ،المتحلين بالصدق لا يتعاطون طريقة تزيين الألفاظ ،فلا المهندس ولا معلم آخر يعنيه الاشتغال بالألفاظ وتحسينها، إلا أن يكون ناقصا أو مزورا، أو مضطرا إلى أن يروج المعنى باللفظ (39) فالألفاظ في العلم تستعمل بدقة ووضوح لأن القضايا التي تعبر عنها صحيحة وصادقة، ولهذا لا يهتم العلماءبالجانب الجمالي للغة في تعابيرهم.وإذاحادوا عن الاستعمال الوضعي للغة فيكون ذلك دليلا على نقص معرفتهم أو تزوريهم للحقائق . ويرى ابن سينا أن أول من اهتدى إلى استعمال ماهو خارج عن الأصل هم الشعراء ،لأن بناءهم لا يقوم على الصحة بل على التخييل، ويحاول أن يضع قاعدة لمستويات الاستعمال اللغوي وتدرجها والناس في رأيه أول مايسمعون إنما يسمعون الأمثال الشعرية التي فيها مشاكلة للأوقايل التخييلية . ثم بعد زمان يتدرّجون إلى خطابة، ثم جدل وسفسطة،ثم إلى برهان(40)، واستنباط الصنائع الخطابية-المدنية القصصية حسب اعتقاده كان من الشعر وذلك لما فيه من تخييل وألفاظ مفخمة ونغم إنشاد تماشي مع أجزاء الغرض ، ويفضل أن يخيل الشاعر باللفظ وحده دون استعمال الغناء والتلحين

39-الخطابة ابن سينا200/199

40-الخطابة ابن سينا 201/200

وأخذ الوجوه والنفاق ليعجب بصنيعه ويستوجب عليه الإحماد.

وإن كان ابن سينا يسمح للخطيب باستعمال ماهو خارج عن الأصل فذلك لا يكون في كل أنواع الخطب فهناك بعض الخطب التي ينبغي أن يكون القول فيها قريبا من الغرض أو مطابقا للمعنى لاسيما اذا كان هذا القول بين يدي حاكم أو في مجلس خاص، فالذي يحتاجه هذا القول هو حسن العبارة. ويجب أن تقتصر المشاجرة أو الخطبة القضائية على إظهار الغرض الخاص حتى لا يبتعد الشاكي عن مراد القول ،ولاسيما اذا كانت هذه الخطبة في مجلس خاص. فمن الضروري أن تكون الألفاظ المستعملة في هذه الحالة ألفاظا لا تحتمل التأويل ،ولا تثير اللبس أوالغموض ، ويجوز أن تستعمل الاستعارات والتشيهات والتهويلات في خطب المحافل أو الخطب المنبرية (41). وإن كان هذا الاستعمال أليق بالشعر منه بالخطابة، وذلك لأن الشعر معد للتخييل بينما الخطابة معدة للإقناع و التصديق ، يقول ابن سينا «واستعمال الاستعارات و المجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر، وهو مع ذلك متفاوت فإنه ليس قولك لرجل لا تعرف اسمه : يارجل ، كما تقول له : يا غليم . فإن هذا أشد بعدا من الواجب.على أن له موضعا يلائمه ، ويليق به . ولا ينبغي أن يقتدى في ذلك بالشعر .فإن الخطابة معدة الى الإقناع، والشعر ليس للإقناع والتصديق ، ولكن للتخييل»(42) ولهذا لايجوز أن تستعمل في الخطابة إلا الاستعارات الشائعة والألفاظ الأصلية ، وأكثر الاستعارات التي لم يتعارف عليها منافية للخطابة(43) لأنها لا تحقق الهدف المنشود وهو الإقناع و التصديق.

وقد يشترك الشعر مع الخطابة في الموضوع نفسه، ويكون الفرق بينهما كيفية التعبير عن هذا الموضوع. فالخطابة تستعمل الألفاظ التي اعتاد الجمهور استعمالها لتحقق جودة الإقناع في الأشياء التي يزاولها الجمهور ،والشعر يخيل هذه الأشياء. يقول الفارابي:« إذا كانت الخطابة هي جودة إقناع في الأشياء التي يزاولها الجمهور وبمقدار المعارف التي لهم ، وبمقدمات هي في بادئ الرأي مؤثرة عند الجمهوروبالألفاظ التي هي في الوضع الأول على

41-الخطابة ابن سينا 235/234

42-الخطابة ابن سينا 203

43- الخطابة ابن سينا 207/204

الحال التي اعتاد الجمهور استعمالها؛ فالصناعة الشعرية تخيل بالقول في هذه الأشياء بعينها »(44). وهذا ما يؤكده ابن سينا الذي يرى أن الشعر قد يقال للتعجيب وقد يقال للأغراض المدنية أي المشورية والمشاجرية والمنافرية ،والشعر يستعمل التخييل والخطابة التصديق(45). ويلح الفلاسفة على الفرق بين مستويات اللغة فاللغة التي تستعمل في الخطابة يجب أن لا تكثر فيها الاستعارات والتشبيهات ويجوز ذلك في لغة الشعر.والفارابي يسمح للخطيب باستعمال المحاكاة بشرط أن يكون ذلك بقدر يسير أي الواضح والمشهور عند الجميع . ويرى أن هناك من الخطباء من لهم من طبائعهم قدرة على الأقاويل الشعرية فيستعملون المحاكاة بقدر أزيد مما تتطلبه الخطابة ، ويعد قولهم عند كثير من الناس خطبة بليغة ، وفي الحقيقة هوقول شعري . وهناك من الشعراء من لهم قوة على الأقاويل المقنعة فيصنعونها ويزنونها فيكون عملهم هذا شعرا عند كثير من الناس، وفي الحقيقة هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابةإلى منهاج الشعر(46).

فالفارابي يدرك جيدا أن لغة الشعر يجب أن تبتعد عن المباشرة و التقريرية لكي لا يتحول الشعر إلا مجرد خطبة يراد بها الإقناع ، لأن الوزن لا يكفي للتمييز بين الشعر والكلام العادي ، فالشعر يقوم أساسا على التخييل ، وإذا كان الفارابي يرد الاستعمال اللغوي الى طبيعة الإنسان ، فهناك من له قوة على الأقاويل الشعرية من طبعه ، كما أن هناك من له قوة على الأقاويل المقنعة، فابن سينا يرد طبيعة هذا الاستعمال إلى المعاني، فالشاعر الذي يأخذ الأقوال الصحيحةالتي لا تخييل فيها ولا محاكاة ويزنها فإنها لا تعد شعرا عند أهل البصيرة يقول:« وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية. وإنمايعرض للشاعر أن يأتي بخطابية وهو لا يشعر ، إذا أخذ المعاني المعتادة ، والأقوال الصحيحة التي لا تخيل فيها ، ولا محاكاة،ثم يركبها تركيبا موزونا.وإنما يغتر بذلك البله ، وأما أهل البصيرة فـلا يعـدون ذلك شعرا .

44-الحروف الفارابي 147تحقيق محسن مهدي ، دار المشرق بيروت1969

45-الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 162

46-مجلة شعر العدد 12الفارابي 93/92(كتاب الشعر) تحقيق محسن مهدي بيروت 1959

فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزونا فقط » (47).فالشعر يتميز عن الخطابة بالمحاكاة والتخييل والوزن . وإذا كان الفلاسفة يسمحون باستعمال الاستعارات والتشبيهات ،ولا سيما المتعارف عليها في الخطابة ، فهذا الإستعمال لا يكون لغرض فني .فابن سينا يعد الاستعارة في الخطابة ـأحيانا ـ من قبيل الغش لترويح المعنى. لأن التصديق القوي لايحتاج إلى تنميق العبارة . و الاستعارة في الأصل تستعمل في الشعرللتخييل. و يشبه ابن سينا الاستعارة في الخطابة بما يخلط مع الأطعمة من توابل لتطيب بها وهي في الحقيقة ليست طيبة في أنفسها، يقول : « وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيئ على من ينخدع و ينغش، ويؤكد عليه الاقناع الضعيف في التخييل. كما تغش الأطعمة و الأشربة بز يخلط معها شيىء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبة في أنفسها »(48). ويبدو أن ابن رشد أكثر تسامحا من سابقيه في استعمال الألفاظ المغيرة في الخطابة شريطة أن يتناسب هذا الاستعمال مع فن الخطابة ويكون لفائدة الاقناع ، يقول:« والألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من الرفعة والخسة لتفاضلهما في الغرابة. والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا . وأما صناعة الخطابة فإنها تستعمل من ذلك ما هو أقل و بمقدار ما يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد الإقناع في الشيئ المتكلم فيه . فإن ذلك أيضا يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف ما فيه القول »(49).والتغيير عند ابن رشد معناه أن يكون اللفظ دالا على المعنى فيستعمل بدله لقط آخر(50) و الإقناع اللذيذ قد يقع بالتغيير –حسب رأيه –على جهة الغلو والإفراط إذا كان الأمر عجيبا كأن يقال: « ضرة الشمس »أو« أجمل من الزهرة » وهذا بين الكذب ،وهو مذموم في الخطب المكتوبة أي الرسائل(51).ويميز ابن رشد بين الشعر و فن القول الذي يراد به

47-الخطابة ابن سينا 204

48-الخطابة ابن سينا 203

49- تلخيص الخطابة ابن رشد261

50-تلخيص الخطابة ابن رشد 254

51-المرجع نفسه297

الإقناع لا التخييل . فهناك بعض الأشعار أقرب إلى المثالات الخطبية منها إليالمحاكاة الشعرية وهي في باب الإقناع والتصديق أدخل منها في باب التخييل.ويرى أن هذا النوع كثير في شعر المتنبي و يمثل لذلك بقوله:(52)

لأن حلمك حلم لا تكلفه ✿ ليس التكحل في العينين كالكحل

وقوله :

خذ ماتراه ودع شيئا سمعت به ✿في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل

والصدق عند ابن رشد يخضع للمقدمات في الخطابة .التي قد تكون مقدمات محمودة كشكرالمنعم والإساءةإلى المسيء، وقد تكون دلائل،أي تدل على وجود الشيء لشيء آخر. والصدق في الضرورية أعم من الصدق في الممكنة. ومثال الصدق في الضرورية : هذه المرأة لها لبن ،فهي قد ولدت ، ومثال الصدق في الممكنة على الأكثر :«فلان يعد السلاح ويجمع الرجال وليس قربه عدو فهو يريد أن يعصى الملك»(53).والصدق في هذا المضمار يتبع الطرق الخطابية كالانتقال من وضع الفرضيات إلى استخلاص النتائج . وهذا لا يعني أن ابن رشد لا يعطي أهمية للألفاظ في الخطابة بل على العكس من ذلك فالألفاظ عنده قد تعين على التصديق الذي يحصل عن طريق البرهان، يقول :«إن للألفاظ في ذلك معونة في زيادة التصديق الحاصل عن البرهان وقوته كالحال في الصنائع الأخر ، فإنها يلغى لها معونة في إيقاع التصديق المستعمل فيها وإن كانت في ذلك تختلف»(54).

وابن رشد كابن سينا يميزأسلوب الخطابة الموجهة إلى الخواص أو التي تلقي عند حاكم أو التي تقال في الخصومة من أسلوب الخطابة التي توجه إلى الملإ والجمع الكثير. فاللغة في الأقاويل الخصومية يجب أن تكون أصلية أي تستعمل الألفاظ التي تدل على الدلالة الوضعية وذلك ليكون الحق واضحا ولا يبتعد

52- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ابن رشد 225/224

53- تلخيص الخطابة ابن رشد 223

54- المرجع نفسه253

الشاكي عن غرضه ، ويكون الإقناع أشد تحقيقا وتصحيحا.وإذا كانت الخطبة موجهة للملأ يجوز للخطيب أن يستعمل اللفظ المغير والأخذ بالوجوه ويكون ذلك سبب نجاحه(55)، وقد علل أرسطو قديما لجوء الخطيب إلى الأساليب الفنية بميل طبيعة الناس إلى ذلك ،ولاسيما السواد منهم ،يقول:(حقا لوأننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب، ونرعي الأمانة من حيث هي ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته، ولكان علينا ألا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيرا ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم. فهم في حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة(56).

نستخلص مما سبق أن الفلاسفة صنفوا الشعر والخطابة في باب المنطق ، وعلى الرغم من تصنيفهم هذا فإنهم فرقوا بين الاستعمال العلمي للغة والاستعمال الفني. وركزوا على أن الخطابة تشترك مع الشعر في استعمال المجاز بما فيه من استعارة وتشبيه وكناية إلا أن مستويات هذا الاستعمال تختلف من فن إلى آخر ، فإذا كان الشاعر يستعمل الألفاظ المغيرة بقدر أكبر، وذلك لأنه يهدف إلى التخييل ، فالخطيب لا يجب أن يقتدي بالشاعر ويخرج عن المألوف ولا سيما في الخطب التي يوجهها إلى الخواص، ومادام الغرض من الخطابة هو الإقناع والتصديق فينبغي أن تكون الألفاظ المستعملة فيها واضحة ومفهومة عند المستمعين .ومفهوم الصدق عندهم ينقسم إلى قسمين ، قسم يتعلق بالخطيب وقسم يتعلق بالأقوال الخطبية. فالقسم المتعلق بالخطيب هو الصدق النفسي والإنفعالي، والجانب الإنفعالي مهم جدا في عملية التأثير والإقناع وإيقاع التصديق ، فمتى كان الخطيب صادقا منفعلا بما يقول أثر أكثر .و لاسيما إذا انعكس هذا الإنفعال على ملامحه أو حركاته أو طريقة نطقه.يقول ابن رشد في حديثه عن الأخذ بالوجوه والأشياء التي من شأنها أن تميل السامعين إلى الإصغاء و الإستماع والإقبال على المتكلم : (والأشكال منها ماهي أشكال للبدن بأسره ، ومنها ماهي أشكال لأجزاء البدن كاليدين والوجه والرأس ، وهذه

55-تلخيص الخطابة ابن رشد 230/229

56-النقد الأدبي الحديث الدكتور غنيمي هلال 117

هي أكثر استعمالا عند المخاطبة.والأشكال بالجملة ، يقصد بها أحد أمرين :إما تفهيم المعني وتخييله الموقع للتصديق. وإما تخييل لانفعال ما أو خلق ما ، وذلك إما في المتكلم ، أعنى أن يتخيل فيه أنه بذلك الإنفعال والخلق ،مثل أن يتكلم مصفر الوجه منفعلا بانفعال الخوف إذا أراد أن يخبر أنه خائف ،أو بتؤدة توهم أنه عاقل. وإما في المخبر عنه إذا الأراد أن يصوره بصورة الخائف أو العاقل. وإما أن يوقع ذلك الانفعال في نفس السامع أو ذلك الخلق حتى يستعد بذلك نحو التصديق الواقع عن ذلك الإنفعال أو الخلق(57).ولا يعني أن كل خطيب يتكلم مستعملا الحركات صادقا أومنفعلا ، فقد يكون هذا الإنفعال مجرد تمثيل ليوهم السامع أن مايقوله له هو الحق.

أما القسم المتعلق بالقول الخطي، فالصدق فيه يأخذ أشكالا متعددة ، منها المنطقي وهذا يكون في الخطب التي تستعمل فيها الأدلة والبراهين والحجج كالشهود والعقود والسنن وغيرها . والصدق الحاصل عن صناعة الخطابة ، أي الصدق الذي يتوصل إليه من خلال الطرق الفنية التي ترتكز عليها الخطابة كالمقدمات المحمودة والمشهورة وكإستعمال الأمثال المستمدة من التاريخ أو الواقع أو الأمثال المخترعة ،وكالاعتماد على القياس .والصدق الواقعي وهذا يكون إذا كان كلام الخطيب يتطابق مع الواقع. والصدق الفني ، وهو النابع من الإستعمال الفني للغة . فالخطيب يعتمد الأساليب الجمالية في هذه الحالة أكثر من إعتماده الحجج والبراهين فيخيل للسامع أن مايقوله هو الصواب ، لاسيما إذاكان الخطاب موجها إلى عامة الناس .

الصـــدق والمحـــــاكاة:

إن المحاكاة ـ عند أرسطو ـ هي جوهرالفنون . وقد تكون بطرق مختلفة باللون أوبالصوت أم بالكلمة . ولا تعني المحاكاة عنده تقليد الواقع أو تصويره ونقله حرفيا وإنما تعني تصوير الواقع تصويرا فنيا ، بمعنى آخر إعادة تشكيل

57 -تلخيص الخطابة ابن رشد 250

هذا الواقع بما يتناسب مع نظرة الفنان إلى مختلف الموضوعات، ولهذا فصدق الفنان لا يعني أن يكون موضوعه يتطابق مع الواقع كليا أو جزئيا ،لأنه قد يصور الممكن والمحتمل ، وقد يحور ويغير ويضيف إلى هذا الواقع. ولهذا فالصدق في الفن يختلف عنه في العلم أو التاريخ ، فهو صدق يتعلق بالعمل الفني وصلته بالواقع ، كما يتعلق بصلة هذا العمل بالفنان ، وصلة العمل الفني ككل بالمتلقي.

إن مفهوم المحاكاة انتقل إلى العرب من النقد اليوناني عن طريق ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو، وإن كان هذا النقل فيه شيء من التحريف وعدم الدقة ، واقترنت المحاكاة بالتشبيه عند الفلاسفة المسلمين في أحيان كثيرة . وعلى الرغم من هذا فقد حاولوا فهم هذا المصطلح النقدي الذى يعد الأساس الذى تقوم عليه الفنون . فالفارابى يقسم المحاكاة إلى قسمين ، محاكاة بالفعل كأن يحاكي الإنسان بيده فيعمل تمثالا يحاكي إنسانا بعينه، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا . ومحاكاة بالقول وهي أن يؤلف القول من أمور تحاكي الذى فيه القول وتدل عليه، والقول المحاكي عند الفارابي نوعان : نوع يخيل الشيء نفسه ،ونوع يخيل وجود الشئ في شئ آخر(58) والمحاكاة عند الفارابي يشترك فيها الشاعر والرسام، يقول :«إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها » أو نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها،وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ،وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وإن بين كليهما فرقا ،إلا أن فعليهماجميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»(59).فالاختلاف بين الفنون اختلاف في الأداة، ففن الشعر يعتمد الكلمة وسيلة للتعبير وفن الرسم يعتمد اللون ،ومن خلال هذه المقارنة بين فن الشعر وفن الرسم يظهر أن الفارابي أهمل فن الموسيقا الذي أدرجه أرسطو ضمن الفنون التي تقوم على المحاكاة.وسبب هذا الإهمال لايعود إلى غـــموض

58-مجلة شعر، العدد12، الفارابي 93

59-مقالة في قوانين صناعة الشعراء،158/157،الفارابي

في الترجمة، وخصوصا ما يتعلق بهذا النص بالذات، هذا إذا كان الفارابي اعتمد ترجمة متى بن يونس التي جاء فيها:« و كما أن الناس قد يشبهون بألوان وأشكال كثيرة، أو يحاكون ذلك من حيث إن بعضهم يشبه بالصناعات و يحاكيها، وبعضهم بالعادات، وقوم أخر منهم بالأصوات. كذلك الصناعات التي وضعنا وجميعها تأتي بالتشبيه والحكاية باللحن والقول والنظم ، وذلك يكون: إما على الانفراد، وإما على جهة الاختلاط. مثال ذلك :أو ليطيقى(فن العزف على الناي) وصناعة العيدان فإنهما يستعملان اللحن والتأليف ... »(60).

فالموسيقا في هذا النص تقوم على المحاكاة كبقية الصناعات الأخرى، ويعلل بعض الدارسين هذا الإهمال بنظرة الفارابي إلى الشعر المطابقة لنظرة أفلاطون، فيقول:« و أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى مفهوم الفارابي المطابق لمفهوم أفلاطون في أن الشعر يصور ظاهر الشيء مثلما يصور النحات ظاهر الإنسان. فلم يلحظ الفارابي قط أن الشعر يمكن أن يقرن بالموسيقا- كما فعل أرسطو (61) صحيح أن الفارابي يخلط في كلامه عن المحاكاة بين أفلاطون وأرسطو، لكنه لا يقصر الشعر على تصوير ظاهر الشيء فقط ،بل يتعدى ذلك إلى تصوير الباطن من انفعالات الإنسان و مشاعره ،وتصبح المحاكاة الشعرية عنده في بعض الأحيان شاملة لكل الموجودات التي يمكن أن يقع بها علم الإنسان. ومن هذه الموجودات ما ينسب إلى النفس ، ومنها ما ينسب إلى الجسم ، ومنها ما يخرج عنهما (62) والشعر عند الفارابي يمكن أن يقرن بالموسيقا ، فهو يجعل الألحان تابعة للأقاويل الشعرية فيقول : «إن الألحان وما بها تلتئم فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية، إذ المقصود بها : إما المقصود بتلك الأقاويل ، وإما جزء المقصود بتلك ، وإما أن يكون المقصود بها يطلب لتكميل المقصود بالأقاويل الشعرية »(63) والنص الذي يستخلص منه التشابه بين الفارابي و أفلاطون في نظرتهما إلى الشعر هو قول الفارابي عن المحاكاة ومحاكاة المحاكاة :

60- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متّى بن يونس من السرياني إلى العربي تحقيق عبد الرحمن بدوي 86.

61 - نظرية المحاكاة الدكتور عصام قصبجي24 دار القلم العربي للطباعة والنشر الطبعة الأولى 1980.

62- كتاب الموسيقى الكبير الفارابي 1183 .الصورة الفنية : الدكتور جابر عصفور 285 الطبعة الثانية بيروت 1983

63- كتاب الموسيقى الكبير الفارابي 1170 تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي القاه بدون تاريخ

«و كذلك نحن، ربما لم نعرف زيدا، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا ، لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالا له نفسه ، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة ، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه ، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين . وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية ، فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه ، وربما ألفت عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه ، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة ، وكذلك التخيل للشيء عن تلك الأقاويل ، فإنه يلحق تخيله هذه الرتب ... وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب »(64) فإذا كان أفلاطون يعد الحقيقة في هذه المحاكاة مزيفة لأن المحاكي ابتعد عن الأصل كثيرا فالشعر الذي يقوم على هذه المحاكاة لا يخلو من الكذب والنفاق ،فالفارابي يبدو على عكس ذلك فهو يعد هذه المحاكاة نوعا من المعرفة ،ولا يشير إلى أنها تنقص أو تحط من قدر الشاعر ، وربما كان أميل إلى من يفضلون المحاكاة بالأمر الأبعد، و يؤكد هذا الميل رأيه في التشبيه الجيد، فيرى أن جودة التشبيه تختلف، فقد تكون هذه الجودة بسبب المشابهة القريبة الملائمة ، وقد تكون بسبب الحذق بالصنعة في التشبيهات البعيدة، يقول الفارابي:«وجودة التشبيه تختلف: فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه ،بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، و ربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادة في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء: فمن ذلك أن يشبهوا اب وب ج لأجل أنه يوجد بين أوب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين و المنشدين مشابهة ما بين اب، وب ج، وإن كانت في الأصل بعيدة (65) فالمشابهة شرط أساسي بين المشبه و المشبه به سواء أكانت هذه المشابهة قريبة أم بعيدة.

ويميز الفارابي بين المغلط و المحاكي، على أساس الغرض المختلف بين القولين. فالقول المغلط يوهم السامع أن الموجود غير موجود أو العكس، فهو

64- جوامع الشعر الفارابي 175

65- مقالة في قوانين صناعة الشعراء الفارابي 157

عملية خداع المقصود منها تغليط السامع إلى نقيض الشيء . أما القول المحاكي للشيء يختلف عن ذلك ، فهو يوهم الشبيه و ليس النقيض. ولكي يوضح الفارابي هذا يورد مثالا من عالم الحس يقول:

«ويوجد نظير ذلك في الحس، و ذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط ، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر و الكواكب من وراء الغيوم السريعة السير- هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي و الأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيئ »(66) فالفرق واضح بين القول السوفسطائي و القول المحاكي، فالأول لا أساس له من الصحة، فهو مجرد وهم كاذب، أما الثاني فله ما يقابله في الواقع المحسوس.

والصدق عند الفارابي في المحاكاة لا يعني المطابقة التامة للواقع بل يعني المشابهة، وقد تكون هذه المشابهة قريبة أو بعيدة، وإن كانت البعيدة هي التي تدل على المهارة و الحذق بالصنعة. وإن كان الفارابي في تقسيمه للأقاويل صنف الشعر في إطار الأقاويل الكاذبة ، يقول:« والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية »(67)فهو لا يقصد بهذا الكذب المقابل للصدق و إنما قصده أنها ليست صادقة كالقضايا العلمية أو البراهين المنطقية التي تبنى على الحجج و الأدلة. كما أن هدفها ليس التغليط بل إيهام الشبيه ولو كانت كاذبة لما أوهمت الشبيه. فحكم الفارابي هذا على الأقاويل الشعرية لا يعني الغض من قيمة الشعر، و إنما يعني تمييزه من القول البرهاني(68) . ولا سيما أن الفارابي يصنف الشعر في باب المنطق. والشعر عنده يستعمل فيه التمثيل، والتمثيل نوع من القياس، فيقول:« وقد يمكن أن تقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهي أن نقول: القول لا يخلو من أن يكون: إما جازما، وإما غير جازم، والجازم: منه ما يكون قياسا، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة،

66- مقالة في قوانين صناعة الشعراء الفارابي 150-151

67- المرجع نفسه 150

68- تاريخ النقد الأدبي عند العرب الدكتور إحسان عباس 218،217، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين الدكتورة: إلفت الروبي 76

ومنه ما هو بالفعل ، وما هو بالقوة: إما أن يكون استقراء، و إما أن يكون تمثيلا. والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل»(69) . و الأقاويل الشعرية تتركب من أشياء تخيل في الأمر شيئا أفضل أو أخس ،ويكون ذلك جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا(70).والشعر عند الفرابي يستعمل للمتعة والفائدة وهذا مايرفع من قدره ويعلو من شأنه ويبعده عن القول السفساف الذي لاطائل من ورائه ، يقول الفارابي :« والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب . وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية . وذلك هو السعادة القصوى(71). واللعب نفسه عند الفارابي لا يقصد لذاته وإنما لتكميل الراحةالتي يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد . ومن هنا يكون اللعب يقصد به الجد (72). وهكذا يكون الفارابي رفع من قيمة الشعر . وتكون مقولته « الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة » لا يعني بها سوى أنها لا تطابق الواقع مطابقة حرفية.

و المحاكاة عند ابن سينا شيء طبيعي للإنسان. و تعني إيراد مثل الشيء . كمحاكاة الحيوان الطبيعي بصورة تشبهه، وما دامت المحاكاة أمرا طبيعيا للإنسان فمنها ما يصدر عن صناعة و منها ما يصدر عن عادة. و يتبع ابن سينا الفارابي في تقسيمه للمحاكاة ، فهي إما تكون بفعل و إما بقول. يقول ابن سينا :« فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان ، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. و لذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ، و يحاكي بعضهم بعضا و يحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة ، ومن ذلك ما يتبع العادة، و أيضا من ذلك ما يكون بفعل، ومن ذلك ما يكون بقول (73).

69- مقالة في قوانين صناعة الشعراء الفارابي 151

70- إحصاء العلوم الفرابي 67.

71_ كتاب الموسيقى الكبير الفارابي1184 .

72_ المرجع نفسه 1184 ، 1185 .

73_ الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 168.

وتعريف ابن سينا للمحاكاة بأنها «إيراد الشيء و ليس هو هو» يحدد منذ البداية فهمه للمحاكاة التي لا تعني المطابقة الحرفية، كما يحدد علاقة المحاكاة بالواقع. و الشاعر عند ابن سينا كالمصور ،فكل واحد منهما محاك ، والمصور قد يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة ، كما يرى ابن سينا ، فهو يحاكيه بأمور موجودة في الحقيقة ، أو بأموريقال إنها موجودة وكانت ، أو بأموريظن أنها ستوجد . ولا ندري ما المقصود بالشيء الواحد الذي يحاكيه المصوربهذه الأمور الثلاثة؟ وإذا قارنا قول ابن سينا بقول آرسطو ربما توضح الأمر ، أو ظهر قصد كل واحد منهما . يقول ابن سينا :«إن الشاعر يجري مجرى المصور : فكل واحد منهما محاك ! والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة : إما بأمورْ موجودة في الحقيقة، و إما بأمور يقال إنها موجودة وكانت ، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر. فلذلك ينبغي أن تكون المحاكاة من الشاعربمقالة تشتمل على اللغات (74) والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعرللأقاويل السياسية التعقلية، فإن ذلك من شأن صناعة أخرى»(75)
ويقول أرسطو: «لما كان الشعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون. وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل : الكلمة الغريبة ، والمجاز ، وكثيرا من التبديلات اللغوية ، التي أجزناها للشعراء» (76) فمن الواضح أن أرسطو في هذا النص يتحدث عن الشاعر الذى يصور بالقول . وابن سينا يتحدث عن المصور. ومن هنا وقع في الخلط وهذا لايعني أن أرسطويلزم الرسام بمحاكاة الواقع فحسب بل فهو يؤكد أن الرسام قد يصور الناس كما هم في الواقع أوخيرا مماهم أو أسوأ . بقول :« فإن الشعراء يحاكون: إما من هم أفضل منا، أوأسوأ، أومساوون لنا ، شأنهم شأن الرسامين. فإن فولوغنوطس مثلا كان يصور الناس خيرا من واقـــع حـــالهم، وفوسون أسـوأ ممـــا هم عليه،

74ـ اللغات : الكلمات الغريبة ،أوالذخيلة الأعجمية.

75ـ الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 196.

76 - فن الشعر أرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي 71، 72 دار النهضة المصرية القاهرة 1953

وديونيسيوس كما هم في الواقع . فمن البين إذن أن كل نوع من المحاكيات التي حدثنا عنها سيطبع بنفس الفوارق ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات »(77). ربما يكون سبب الخلط الذى وقع فيه ابن سينا يعود إلى سوء الترجمة وإن كان هذا غير مؤكد ، لأن هذا النص يقع في الجزء المخروم من ترجمة متى بن يونس .(78) ومهما يكن من أمر فإشارة ابن سينا إلى اشتراك الشاعر والرسام في المحاكاة التي لا تقتصر على ماهو موجود فقط بل تتعدى ذلك إلى الممكن والمحتمل تدل على محاولة ابن سينا لفهم ماجاء في كتاب فن الشعر، كما تدل على أن مفهوم الصدق عنده لاينحصر في الواقعي بل يتعدى ذلك إلى مايظن أنه سيوجد أومايقال إنه كان موجودا.فالشاعر غير مقيد بالواقع الحرفي، كما أنه غير مقيد بالاستعمال الوضعي للغة، فمن حقه أن يستعمل الألفاظ الغريبة والاستعارات والتشبيهات . وهذا لأن الشعر يختلف عن بقية الأقاويل الأخرى التى يشترط فيهاالوضوح في القول وذلك يكون باستعمال الألفاظ كما وضعت للدلالة على معانيها الأصليه .

والمحاكاة عند ابن سينا يقصد بها التحسين أو التقبيح ،أو المدح والذم ، وعلى هذا كانت الأشعار اليونانية بحسب اعتقاد ه ، لكن اليونانيين كما يرى لما اعتادوا محاكاة الأفعال والتي يقصد من ورائها التحسين والتقبيح انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف .والمحاكاة لا تقتصر على تصوير الأفعال فهي تتعدى ذلك إلى تصوير أحوال النفس كالغضب والرحمة . يقول ابن سينا : « وكل فعل إما قبيح ، وإما جميل . ولما اعتادوا محاكاة الأفعال انتقل بعضهم إلى محاكاتها للتشبيه الصرف ، لا لتحسين وتقبيح . وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين ، وبالجملة المدح والذم. وكانوا يفعلون فعل المصورين ، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة ، ويصوّرون الشيطان بصورة قبيحة .وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب مانى حال الغضب والرحمة : فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة ،

77ـ فن الشعر أرسطو طاليس 8

78 ـ كتاب أرسطوطاليس في الشعر ترجمة متى بن يونس 140 تحقيق عبد الرحمن بدوي (ضمن مجلد فن الشعر لأرسطو)

والرحمة بصورة حسنة » (79) ويستخلص ابن سينا أن فصول التشبيه ثلاثة : التحسين ، والتقبيح ، والمطابقة.

و المطابقة قد يمال بهاإلى قبح أو إلى حسن مثل الذي يشبه شوق النفس الغضبية بوثب الأسد فيمكن أن تمال هذه المطابقة نحو المدح فيقال توثب الأسد المقدام ، ويمكن أن تمال نحو الذم فيقال توثب الأسد الظالم. والمحاكيات عند ابن سينا ثلاثة : تشبيه ، واستعارة وتركيب وأغراض المحاكاة ثلاثة : تحسين، وتقبيح ومطابقة (80) .وكما نلاحظ الخلط عند ابن سينا في فهمه للمحاكاة من خلال تقسيمه لأنواع المحاكايات إلي تشبيه واستعارة وتركيب . فهو بهذا يكون قد ابتعد عن جوهر المحاكاة الأساسي وهو الإبداع الفني .وتصبح المحاكاة عنده تدل على الصور البلاغية ، محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة أو محاكاة الذوائع أي الاستعارات المبتذلة. أي أن المحاكاة تتعلق بالجانب التصويري في العمل الشعري (81). إلا أن ابن سينا يقترب من الفهم الحقيقي للمحاكاة في بعض الأحيان ولا سيما في حديثه عن غلط الشاعر الذي يقسمه إلى قسمين : غلط في الصناعة و مناسب لها ،وهذا يقابل عند أرسطو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن.وغلط خارج عن الصناعة وغير مناسب لها، أو الخطأ العرضي، ومن الأخطاء التي يعددها ابن سينا المحاكاة بما ليمس بممكن ، والمحاكاة على التحريف و الكذب في المحاكاة - ويمثل للكذب في المحاكاة بنفس المثال الذي استعمله أرسطو وهو كمن يحاكي بأيل أنثى ويجعل لها قرنا عظيما » فابن سينا يعد هذا كذبا في المحاكاة بينما أرسطو يعده خطأ عرضيا« لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصويرها تصويرا رديئا » (82). ومن الأخطاء مايتعلق باللفظ ، كأن يكون اللفظ يدل على أمرين متقاربين فلا يفهم منه ما عني به الشاعر. وأن لا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لانطق لها والمحاكاة بالضد وكذلك ترك المحاكاة واللجوء إلى الأقوال التصديقية .

ولا تصح المحاكاة عند ابن سينا « بما لايمكن وإن كان غـــــير ظاهرالإحـــــالة

---

79 ـ الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 170

80 ـ المرجع نفسه 170 ، 171

81 - نظريات الشعر عند العرب. الدكتور مصطفى الجوزو 96، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين .د.إلفت الروبي 78

82 - فن الشعر أرسطوطاليس 72، 73

ولامشهورها »(83). وهذا يجيزه أرسطو إذاكان القصد هو بلوغ الغاية من الفن ، والمستحيل المقنع أفضل من الممكن الذى لا يقنع يقول : « فإن الأمر المستحيل ينبغي أن يبرر على اعتبار الشعر أوماهو أفضل أو الرأى الشائع » (84) .وهذه الأخطاءالتي عددها ابن سينا هي الأخطاء التي عرض لها ابن رشد وإن كان هذا الأخير وضحها أكثر بالأمثلة والشواهد من الشعر العربي ، فالمحاكاة بغير الممكن أو الممتنع يمثل لها ابن رشد بقول ابن المعتز في وصف القمر في تنقصه:

أنظر إليه كزورق من فضة ✿ قد أثقلته حمولة من عنبر

فهذا ممتنع عند ابن رشد لأنه يجب أن يحاكي بما هو موجود أو يظن أنه موجود ، لكن ابن رشد يعلل هذه المحاكاة بشدة الشبه ، ولا ندري لما ذا رفض هذا البيت وهو يقول « وإنما آنسه بذلك شدة الشبه » فكأن التشابه غير كاف في المحاكاة. ويبدو من خلال قوله أنه يشرط في المحاكاة أن تكون بالأمور الممكنة الوجود على الأكثر أو تكون بالأمور الموجودة أو يظن أنها موجودة يضاف إلى هذا القصد من المحاكاة كالحث و النهي إلا أنه يقول: «فإن هذا النوع من الموجود هو أليق بالخطابة منه بالشعر». (85). ومن غلط الشاعر تحريف المحاكاة كما يعرض للمصور أن يزيد عضوا في الصورة أو يصدره في المكان غير المناسب. كمن يصور الرجلين في الحيوان ذي الأربع في المقدمة و اليدين في مؤخره، وقريب من هذا عنده قول أحد الأندلسيين يصف الفرس :

وعلى أذنيه أذن ثالث ✿ من سنان السمهري (86)الأزرق

فابن رشد في هذه الحال يشترط أن يكون الشاعر أو المصور صادقا في تصويره للواقع صدقا موضوعيا، وكأن عملية الإبداع تعني النقل الحرفي للواقع. والغلط الذي تحدث عنه ابن سينا وهو أن لا يحسن الشاعر محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها(87) ، يفصله ابن رشد بقوله:«و المـــــوضع الثالث أن

---

(83) – الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 196، 197

(84)– فن الشعر أرسطوطاليس 77، 72

(85)– تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 247

(86) – السمهري: الرمح الصليب العود المعتدل

(87)– الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 169

يحاكى الناطقين بأشياء غير ناطقة. فإن هذا أيضا من مواضع التوبيخ. وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا والكذب كثيرا ، إلا أن يشبه من الناطق صفة مشتركة للناطق وغير الناطق. وقد تؤنس بمثل هذا العادة، مثل تشبيه العرب النساء بالظباء وببقر الوحش(88) » فالمحاكاة في هذا الموضوع تتحول إلى مجرد تشبيه ويجب أن يكون من الصفات المشتركة. وكذلك الغلط في الموضع الرابع يعني التشبيه ولا يعني المحاكاة وهو أن يشبه الشيء بضد نفسه أو بشبيه ضده، كقول العرب: «سقيمة الجفون» في الحسنة الغاضة النظر. والموضع الخامس أن يأتي بالأسماء التي تدل على المتضادين بالسواء(89).

أما الموضع السادس و الأخير الذي يذكره ابن رشد ويعده من أخطاء الشاعر فهو ترك المحاكاة الشعرية و الانتقال إلى الأقاويل التصديقية لا سيما إذا كان القول قليل الإقناع وهجينا كقول امرىء القيس :

وما جبنت خيلي، ولكن تذكرت مرابطها من بربعيص و ميسرا (90)

ويستحسن ابن رشد هذا النوع إذا كان صادقا أو حسن الإقناع كقول الحارث بن هشام بن المغيرة يعتذر عن الفرار:

الله يعلم ما تركت قتالهم حتى ✿ رموا فرسي بأشقر مزبد

وعلمت أني إن أقاتل واحدا أقتل، ✿ ولا ينكى عدوي مشهدي

فصددت عنهم و الأحبة فيهم طمعا ✿ لهم بعقــاب يــوم مرصد

ويعلق ابن رشد على هذه الأبيات بقوله :«فإن هذا القول إنما حسن أكثر لصدقه، لأن التغيير الذي فيه يسير ولذلك قال القائل :« يا معشر العرب لقد حسنتم كل شيء حتى الفرار!»(91) إن هذه الأبيات عند ابن رشد لا تعد من قبيل المحاكاة ، لأن التغيير فيها يسير أي أنها تخلو من الاستعارة والقلب والحذف والكناية، وغيرها من الأساليب البلاغية، وقد استحسنها لما وجد فيها من صدق وحسن إقناع . إذا كانت هذه هي الأخطاء التي يجب على الشاعر تجنبها فما هي الجوانب الجيدة في المحاكاة التي يجب أن يلتزم بها الشاعر؟

---

(88)- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 248

(89)- المرجع نفسه 248، 249

(90)- بربعيص ومسير: كلاهما موضع من ديار حمص

(91)- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 250

يقول ابن رشد :« والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة . فكما أن المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود ، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس ... ومن هذا النحو من التخييل ـ أعني الذي يحاكي أحوال النفس ـ قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:(92)

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه ✿ وتنقد تحت الذعرمنه المفاصل

يقوِّم تقويم السماطين مشيه ✿ إليك إذا ما عوجته الأفاكل

فواضح من خلال هذا النص أن ابن رشد خالف أرسطو كما خالف ابن سينا في قصره المحاكاة على تصوير الشيئ بحسب ما هو عليه في الوجود، وناقض نفسه لأنه يقول في مكان آخر :« بل إنما يجب أن يحاكى بما هو موجود أو يظن أنه موجود، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر »(93). ويذهب إلى أبعد من ذلك فيطالب الشاعر بأن لا يتعدى طريقة الشعر ويلتزم في تخييلاته ومحاكياته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه(94)،وصدق الشاعرفي هذه الحال يكون في التزامه تصوير الواقع تصويرا حرفيا بأساليب بلاغية متعارف عليها. ويتضح هذا أكثر في كلامه عن المحاكاة الجارية مجرى الجودة على الطريق الصناعي، وهي عدة أنواع: منها محاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنها هي، المحاكاة هنا يقصد بها التشبيه، كتسمية العرب لبعض صور الكواكب« سرطانا » ولبعضها « ممسك الحربة » وهذا يرجع للتوافق في الشكل. ويرى أن جل تشبيهات العرب راجعة إلى هذا الموضع « ولذلك كانت حروف التشبيه عندهم تقتضي الشك. وكلما كانت هذه المتوهمات أقرب إلى وقوع الشك كانت أتم تشبيها. وكلما كانت أبعد من وقوع الشك، كانت أنقص تشبيها- وهذه هي المحاكاة البعيدة، وينبغي أن تطرح، ذلك مثل قول امرىء القيس في الفرس(95)

---

(92)- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ابن رشد 222

(93)-المرجع نفسه 247

(94)- المرجع نفسه 222

(95)- المرجع نفسه 222، 223

كأنها هراوة منوال (96)

وابن رشد يرفض هذا البيت لما فيه من تباعد بين المشبه والمشبه به، ويمتدح التشبيه القريب لأنه يوهم بالتقارب أو المطابقة. ويذكر من المحاكاة الجيدة محاكاة الأمور المعنوية بأمور محسوسة إذا كان هناك تناسب بينهما في المعنى، كقول العرب في المنة إنها: طوق العنق. وفي الإحسان: قيد، ويذكر قول المتنبي:

وقيدت نفسي في ذراك محبة ✿ ومن وجد الإحسان قيدا تقيدا

وهذا البيت جيد، لأن المتنبي حاكى أمورا معنوية بأمور حسية تتناسب مع فعلها، وبيت أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فإنني ✿ صب قد استعذبت ماء بكائي

غير جيد وينبغي أن يطرح لأن الماء غير مناسب للملام(97). ويمضي ابن رشد في الحديث عن الجوانب الجيدة في المحاكاة و الجوانب غير الجيدة، وهو في هذا لا يخرج عن الصور البلاغية- كالتشبيه و الاستعارة و التشخيص والغلو- التي تحدث عنها النقاد ويضيف إليها الأشعار التي في باب التصديق أدخل منها في باب التخييل، والمحاكاة التي تقع بالتذكر. ويدلل على جودة كل نوع بأبيات من الشعر. فمثلا الأشعار التي هي أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى الشعر منها ما هو حسن كقول أبي فراس (98):

ونحن أناس لا توسط عندنا ✿ لنا الصدر دون العالمين أو القبر

تهون علينا في المعالي نفوسنا ✿ ومن خطب الحسناء لم يغله المهر

والمحاكاة بالتذكر وهي: أن يورد الشاعر شيئا يتذكر به شيىء آخر، أو يرى شيئا يذكره بإنسان عزيز عليه كأن يرى خطه «فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتا، أو يتشوق إليه إن كان حيا» (99)وهذا يقابل «التعرف» عند أرسطو الذي يقسمه إلى عدة أنواع من بينها التعرف الذي يتم بالذاكرة(100) ويمثل ابن رشد لهذا النوع بقول متمم بن نويرة :

---

(96)- البيت: بعجلزة قد أترز الجري لحمها كميت كأنها هراوة منوال

(97)- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 223، 224

(98)- المرجع نفسه 225

(99)- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد225

(100)- فن الشعر أرسطوطاليس 46

وقـالوا:أتبكي كـل قبر رأيته ✿ لقبر ثوى بين اللوى والدكادك ؟
فقلت لهم:إن الأسى يبعث الأسى ✿ دعـوني! فهذا كله قبر مالك

والمحاكاة التي يذكر فيها أن شخصا ما شبيه بشخص بعينه ويكون هذا التشبيه في الخلق أو الخلق مثل: «جاء شبيه يوسف» ومن هذا النوع يذكر قول امرىء القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلا ✿ ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

ويقول:« والتصريح بالتشبيه خلاف التشبيه. فإن التشبيه هو إيقاع شك، والتصريح بالشبيه بين اثنين هو تحقيق لوجود الشبه، وهو الغاية في مطابقة التخييل، أعني إذا قيل : شبيه فلان(101)». فمن البين أن ابن رشد يفضل التصريح بالتشبيه ليكون وجه الشبه متحققا، وكلما كان وجود الشبه محققا بين اثنين تحققت الغاية من التخييل وهي المطابقة. والمحاكاة حسب هذا الفهم تعني التطابق التام حتى لا يكون هناك مجال للشك في أن المشبه غير المشبه به. وهذا يؤكد مرة أخرى أن المحاكاة عند ابن رشد لا ينبغي أن تخرج عن قيود الواقع، ومن خلال هذا الفهم يكون مفهوم الصدق هو الصدق الموضوعي في تصوير الأشياء بدقة و أمانة حتى في التشبيه ينبغي أن يتحقق التطابق. ففي هذه الحال لا يبقى مجال لخيال القارىء لاكتشاف جودة الأساليب البلاغية، و البحث عن مدلولاتها وفك رموزها. إلا أن ابن رشد لا يعمم هذا الكلام على التشبيه بمختلف أنواعه إلا في هذا النوع من المحاكاة . فهو في مكان آخر يتكلم عن أصناف التشبيه فيقول: «التشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث بألفاظ خاصة عندهم، مثل: كأن، وإخال، وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة، وذلك مثل قوله تعالى: «وأزواجه أمهاتهم»،(102)، ومثل قول الشاعر: هو البحر من أي المواضع أتيته(103)»(104) وتدخل في هذا القسم عنده الاستعارة و الكناية،

101- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 227

102- سورة الأحزاب الآية 6

103- البيت لأبي تمام وهو: هو البحر من أي النواحي أتيته فلجته المعروف والجودساحله

104- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد .201 -202

لأن الكناية هي إبدال من لواحق الشيئ والاستعارة إبدال من مناسبه.

والقسم الثاني هو أن يبدل التشبيه المقلوب للمبالغة، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة. أو كقول ذي الرمة:

ورمل كأوراك العذارى قطعته ✿ إذا جللته المظلمات الحنادس

وقول المهلهل بن ربيعة:

والصنف الثالث هو المركب من هذين الصنفين (105). ويمثل للمحاكاة التي يستعملها السوفسطائيون من الشعراء وتعني-عنده- الغلو الكاذب، وهي كثيرة في أشعار العرب، يقول النابغة(106)

تقد السلوقي المضاعف نسجه ✿ وتوقد بالصّفاح نار الحباحب

وقول المهلهل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر ✿ صليل البيض تقرع بالذكور

وقول المتنبي :

عدوك مذموم بكل لسان ✿ ولو كان من أعدائك القمران

ولا يوجد هذا النوع في الكتاب العزيز. وقد يوجد منه الشيء المحمود للمطبوع من الشعراء كقول المتنبي :

وأنّى اهتدى هذا الرسول بأرض ✿ وما سكنت، مذ سرت فيها القساطل

ومن أي ماء كان يسقي جياد ✿ ولم تصف من مزج الدماء المناهل

ويرفض ابن رشد هذا النوع لأنه يعده من الغلو الكاذب الذي لا يتطابق مع الواقع .

والنوع الأخير من المحاكاة مشهور عند العرب ، وهو ما يسمى بالتشخيص أو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم إذا كانت فيها أحوال تدل عى النطق، ويذكر في هذا الباب قول مجنون بني عامر :(107)

وأجهشت للثوبان لما رأيته ✿ وكبر للرحمن حين رآني

فقلت له : أين الذين عهدته ✿ حواليك في أمن وخفض زمان

فقال:مضوا واستودعوني بلاده ✿ ومن ذا الذي يبقى على الحدثان

105- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 203

106- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ابن رشد227

107- المرجع نفسه 227، 228

وأبو الوليد لا يقبل الكذب في الشعر وهو بذلك يخالف ابن سينا الذي يقبل الكذب إذا كان مخيلا ، يقول ابن سينا :«وأنواع الأستدلال فيها{المأساة} الذي هو بصناعة أن يخيل لست أقول بأن يصدق: فإما أمور ممكنة أن توجد لكنها لم توجد ، فيكذب من حيث لم توجد ويخيل من حيث يقع كذبه موقع القبول »(108) أما ابن رشد فيقول :«فليس يحتاج في التخيل الشعري إلى مثل هذه الخرافات المخترعة ، ولا أيضا يحتاج الشاعر المفلق أن تتم محاكاته بالأمور التي من خارج ، وهو الذي يدعى نفاقا وأخذا بالوجوه .فإن ذلك يستعمله الموهون من الشعراء، أعني الذين يراؤون أنهم شعراء وليسوا شعراء(109) .

ويلح ابن رشد على تصوير الأحداث الواقعية في صناعة المديح { التراجيديا} فيقول:

« وأكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجودة ، لا أمورا لها أسماء مخترعة ، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية. فإذا كانت الأفعال ممكنة ، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب . وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع لها أسماء في صناعة المديح إلا أقل ذلك ، مثل وضعهم الجود شخصا، ثم يضعون أفعالا له ويحاكونها ويطنبون في مدحه »(110) وهو في هذا يوافق أرسطو في قضية الواقعي والممكن ويخالفه في المخترع الذي فهمه فهما مغايرا تماما لفهم أرسطو ، لأن المخترع عند أرسطو لا يخرج عن إطار الممكن والمحتمل. يقول أرسطو:« أما في المأساة فالشعراء يتعلقون خصوصا بأسماء من وجدوا وعاشوا . والسبب في هذا أن الممكن أمر يعتقد به فإذا كان ما لم يقع لا نعتقد لأول وهلة أنه ممكن، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن، لأنه لو كان مستحيلا لما وقع . ومع ذلك ففي المآسي نجد أن شخصا أو شخصين فقط هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر

108- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 189

109- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر 215

110- المرجع نفسه 214

الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصا واحدا معروفا ، كما هي حال« أنثايا »لأجاثون، إذ لا نجد في هذه المسرحية الوقائع و الأسماء كلها مخترعة، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها »(111). وربما ما أوقعه في هذا الخطأ في فهمه للمخترع، ميله الشديد إلى الأمور الواقعية و الحوادث الممكنة التصديق التي يجب أن يلتزم بها الشاعر. يضاف إلى هذا ترجمة متى بن يونس(112) وتلخيص ابن سينا(113).

وابن رشد في كلامه عن التصوير الحسي لا يخرج عن إطار المطابقة التي اشترطها في التشبيه، والقصص الشعري الجيد عنده هو الذي يبلغ درجة من الكمال في وصف الواقعة وصفا حسيا كأنه منظور إليه، يوجد هذا في شعر الفحول من الشعراء العرب « إما في أفعال غير عفيفة و إما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط. فمثال ما ورد من ذلك الفجور قول امرىء القيس(114).

سموت إليها بعد ما نام أهلها ✿ سموحباب الماء حالا على حال

فقالت: سباك الله!إنك فاضحي ✿ ألست ترى السمار و الناس أحوالي؟

فقلت :يمين الله! أبرح قاعدا ✿ ولو قطعوا رأسي لديك و أوصالي

كما يوجد هذا النوع في وصف الحروب، ويرى أن المتنبي أفضل من يوجد له هذا الصنف، وذلك لأنه كان لا يريد وصف الوقائع التي لم يشهدها مع سيف الدولة(115). وابن رشد يستشهد بالمتنبي في هذا السياق ليدلل على أن وصف الوقائع يجب أن يعتمد فيه الشاعر على المشاهدة العينية ليكون دقيقا في نقل الصور. صادقا في التعبير عن الأحداث.

إذا كانت إجادة القصص الشعري و البلوغ به غاية التمام يكون متى بلغ الشاعر من وصف الواقعة مبلغا يري السامعين له كأنه محسوس و منظور إليه، فكذلك يجب أن تكون هيئة القاص أو المحدث دالة على الاعتقاد بما يقول ليوحي

111- فن الشعر أرسطوطاليس 27

112- كتاب أرسطوطاليس في الشعر ترجمة متى بن يونس 104

113- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 184

114- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 229، 230

115- المرجع نفسه230

للآخرين بصدق ما يقول ولا سيما إذا كان الكلام في المديح، أو الخرافة التي تعني عند ابن رشد الفن القصصي، الذي يتركب من محاكاة الأمور كما هي عليه في الوجود، أو محاكاة ما اعتيد في الشعر و إن كان كذبا، وربما عنى ابن رشد بهذا الاعتقاد الشائع عند أرسطو. يقول ابن رشد: «فالقاص و المحدث في المديح ينبغي أن تكون هيئة قوله و شكله هيئة محق لا شاك ، وهيئة جادلا هازل مثل قول القائل أي أناس يكونون في غاياتهم واعتقاداتهم.والقصص الحديث الذي ينبغي أن يعبر عنه القاص والمحدث -وهو بهاتين الحالتين -هو الخرافة التي تكون بالتشبيه والمحاكاة . وأعني بالخرافة:تركيب أمور التي تقصد محاكاتها إما بحسب ما هي عليه في أنفسها أعني في الوجود ،وإما بحسب ما اعتيد في الشعر من ذلك وإن كان كذبا.ولهذا قيل للأقاويل الشعرية خرافات. فالقصاص والمحدثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والاعتقادات (116) وابن رشد يشترط في الخرافة المخيفة والمحزنة التصوير الحسي ،ويكون مخرجها مخرج ما يقع تحت البصر وذلك للتصديق بها وحتى لا يشك في صحتها، لأن ما لا يصدقه الإنسان لا يفزع منه ولا يشفق عليه .والخرافة عند ابن رشد يجد لها مقابلا في القرآن وهو القصص الشرعي أوالديني. وهذا القصص لا يشك في صحته أو صدقه ،والذين لا يصدقون به يصيرون أرذال(117).

إن ترجمة متى بن يونس لمصطلح «التراجيديا» بشعر المديح و«الكوميديا» بشعر الهجاء،و«المحاكاة»بالتشبيه الذي يقترن في الغالب بالمحاكاة قد أوقعت الفلاسفة في الخلط بين هذه المصطلحات ،ولا سيما ابن رشد الذي حاول أن يطبق كلام أرسطو على الشعر العربي ،لكنهم على الرغم من هذا الخلط الذي يقعون فيه في بعض الأحيان كانوا يدركون جيدا الفرق بين الشعر اليوناني والشعر العربي.يقول ابن سينا:«الشعر اليوناني يقصد فيه في أكثر

116- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 209

117- المرجع نفسه 219

الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير ،وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب ،فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين :أحدهما ليؤثرفي النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط ،فكانت تشبه كل شيئ لتعجب بحسن التشبيه .وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا عن فعل »(118) فالشعر اليوناني يحاكي أفعال الناس سواء عن طريق تحسين أم تقبيح هذه الأفعال .والقصد من هذه المحاكاة هو التأثير في المتلقي ،وحثه علي الفعل أو ردعه عنه ،والشعر العربي يحاكي الذوات للتأثير في المتلقي و إعداده نحو فعل أو انفعال ربما كان شعر الرثاء و المدح و الهجاء و الغزل . والوجه الثاني الذي حدده ابن سينا للشعر العربي هو اللذة أو المتعة الجمالية و سببها حسن التشبيه، و لا ندري هل الوجه الأول من الشعر يخلو من العجب أو الناحية الجمالية؟ و يبدو أن ابن سينا في هذا القول يفصل بين المتعة و الفائدة و إلا لما قصر الوجه الثاني على العجب فقط، الذي لا يخلو في رأينا من البعد الدلالي أو النفسي أو الفكري. فجمال التشبيه يحمل في طياته مضمونا.

و إلا لكان هذا التشبيه خاليا من الرونق ولا يثير في المتلقي أي عجب. لكن ابن سينا وإن كان صنف الشعر العربي إلى نوعين فإنه لا يقصد أن النوع الأول يخلو من المتعة الفنية. وذلك لأنه يقوم أساسا على المحاكاة التي تجمع الفائدة التعليمية إلى جانب المتعة الفنية يقول: « وللمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليا، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع (119)». والناس عند ابن سينا يسرون ويفرحون بالمحاكاة في الفن عموما. ودليل ذلك سرورهم بتأمل صور الحيوانات الكريهة التي لو شاهدوها أنفسها في الواقع لما أثارت فيهم هذا السرور أو الفرح. فسبب هذا السرور إذن هو الإتقان في المحاكاة أو التصوير

118- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 169، 170

119- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 171

الفني للواقع . وبهذا يكون ابن سينا قد ربط بين الواقع والفن ، وتكون المحاكاة إعادة تشكيل لهذا الواقع . وكلام ابن سينا عن التصوير يختلف عن كلامه عن المحاكاة الشعرية ، فجودة التصوير ترجع إلى تطابق الصورة مع الواقع بينما جودة المحاكاة الشعرية لا تعود إلا إلى المطابقة الحرفية وذلك لأن القصد من الشعر هو التخييل وليس التصديق ، فمن حق الشاعر أن لا يتقيد بالواقع الحرفي ويجوز له أن يصور الممكن والمحتمل ويكون عمله هذا عملا فنيا إذا أحسن استعمال الأداة وهي اللغة ، واللغة عند ابن سينا قد تستعمل للتفهيم أوللتعجيب أو الرمز. يقول:« واللغة تستعمل للإغراب والتحيير والرمز.والنقل أيضا كالاستعارة ، وهو ممكن، وكذلك الاسم المضعف. وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب وبها تفخيم الكلام، وخصوصا الألفاظ المنقولة »(120) . وابن رشد يؤكد أهمية المحاكاة من الناحية الجمالية والتعليمية. وفن التصوير الذي يغذي متعتنا الجمالية هو تصوير الأشياء المحسوسة خصوصا إذا كانت المحاكاة فيه شديدة الاستقصاء . والمحاكاة كثيرا ما تساعد على فهم وقبول المحاكيات لما فيها من لذة ومتعة (121) . واللذة أو المتعة لا تكون بسبب ذكر الشيء دون محاكاة وإنما تحصل هذه اللذة إذا حوكي هذا الشيء(122).

فالفن عند ابن رشد ممتع ومفيد بشكله ومضمونه. وللألوان والأصباغ وظيفة أساسية في تشكيل الصورة وحصول الالتذاذ كما أن للغة وظيفتها سواء من الجانب الإيضاحي إذا قصد بها التفهيم أم من الجانب الجمالي إذا قصد بها التعجيب . والشاعر الحقيقي عند ابن رشد هو الذي يتقن استعمال هذه الأداة، ولا يقتصر في شعره على جانب واحد من اللغة . لأن الشعر إذا ألف من الألفاظ المستولية أو الحقيقية وحدها يكون مبتذلا وإذا تعرى كذلك من الألفاظ الحقيقية أصبح رمزا أو لغزا يعسر فهمه . يقول ابن رشد :« وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر { يقصد المنقولة والغريبة والمستعارة والمشتركة} . ويكون الشاعر حيث يريد الإيضـــــاح

120- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 193

121- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 209

122 - المرجع نفسه 210

يأتي بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء ... و كأن الشاعر يجب ألا يفرط في استعمال الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حد الرمزولا يفرط أيضا في الأسماء المستولية فيخرج عن طريق الشعر إلى الكلام المتعارف »(123)

و الشعر المحرك للنفس- عند ابن رشد- هو الذي تستعمل فيه الألفاظ بمهارة ولا سيما الألفاظ المغيرة التي كلما كانت أبين و أشبه كان الشعر جيدا، فالإبدال مثلا إذا كان شديد الشبه أفاد جودة الإفهام و أثر في المتلقي(124).

إذا كان الفلاسفة فهموا بعض القضايا التي عالجها أرسطو في كتابه « فن الشعر » أو اقتربوا من فهمها فهناك قضايا أخرى فهموها فهما خاطئا. ومن هذه القضايا ما يتعلق بالفرق بين الشعر و التاريخ، أو بعبارة أخرى الفرق بين مهمة الشاعر و مهمة المؤرخ في تعاملهما مع الأحداث. فقد بين أرسطو مهمة الشاعر التي تكمن في رواية ما يمكن وقوعه بحسب الاحتمال أو الضرورة . و مهمة المؤرخ التي تكمن في رواية الأحداث التي وقعت فعلا(125)، كما وضح أن الشاعر لو أخذ موضوعه من الأحداث التاريخية لظل مع ذلك شاعرا لأنه لا مانع يمنع أن تكون بعض الحوادث ممكنة الوقوع(126). وفهم ابن سينا كلام أرسطو فهما خاطئا فظن أن المقصود بالتاريخ القصص الخيالية أو ما وجد له من مقابل في كتاب« كليلة و دمنة ». وتابعه ابن رشد في ذلك. يقول ابن سينا :« واعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد و دخل في الضرورة. وإنما كان يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات و المحاكيات الوزن فقط. وليس كذلك ، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مسددا نحو أمر وجد أو لم يوجد. وليس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مثل مافي « كليلة ودمنة » وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى لو لم يكن لما يشاكل « كليلة و دمنة » وزن، صار ناقصا لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التي

123- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد238، 239

124- المرجع نفسه 244، 245

125- فن الشعر أرسطوطاليس 26

126- المرجع نفسه 28

هي نتائج و تجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود و إن لم يوزن. وذلك لأن الشعر إنما المراد فيه التخييل، لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. و أما الآخر فالغرض فيه إفادة نتيجة التجربة، وذلك قليل الحاجة إلى الوزن. فأحد هذين يتكلم فيما وجد ويوجد، و الآخر يتكلم فيما وجوده في القول فقط. ولهذا صار الشعر أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر، لأنه أشد تناولا للموجود وأحكم بالحكم الكلي. و أما ذلك النوع من الكلام فإنما يقول في واحد على أنه عارض له وحده، ويكون ذلك الواحد قد اخترع له اسم واحد فقط، ولا وجود له. ونوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت، لكنها غير مقولة على نحو التخييل(127)» وكلام ابن رشد في هذا الموضوع لا يختلف عن كلام ابن سينا إلا في بعض الأشياء الطفيفة كحكمه على الأمثال و القصص التي في كليلة ودمنة بأنها من الأمور المخترعة الكاذبة، وكإضافته القصد من الشعر وهو الهرب عن الأمور الحاكية أو طلبها أو مطابقة التشبيه للأمور الموجودة أو الممكنةالوجود (128). فمن الواضح جدا أن الفيلسوفين (ابن سينا وابن رشد) لم يفهما ما عناه أرسطو بالتاريخ وبعض الباحثين يظن أن سبب اضطراب فهمهما يعود إلى ترجمة متى بن يونس (129) لكننا إذا عدنا إلى ترجمة متى نجد الفرق واضحا على الرغم من ركاكة العبارة. فالترجمة لا توحي إطلاقا بما ذهب إليه ابن سينا وابن رشد من بعده وليتضح هذا نورد نص الترجمة وإن كان طويلا:«وظاهر مما قيل أن التي كانت مثلا ليست من فعل الشاعر، لكن ذلك إنما في مثل أي شيء يكون إما ما هو الممكن من ذلك على الحقيقة، و إما التي تدعو الضرورة إليه: وذلك أن الذي يثبت الأحاديث والقصص و الشاعر أيضا، وإن كانا يتكلمان هكذا بالوزن وبغير وزن هما مختلفان و ذلك ألايوردوطس أن يكون بالوزن، وليس لما يدون ويكتب أن يكون مع الوزن أو بغير وزن بأقل، لكن هذا يخالف بأن ذاك لقول التي تقال، وأما هذا فأي الأشياء كانت. ولذلك صارت صناعة الشعر هي أكثر فلسفية و أكثر في باب مـــــا هي حـــريصة من

127- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 183

128- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 214،213

129- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين الدكتورة : إلفت الروبي 90

إيسطوريا الأمور من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، و أما إيسطوريا فإنما تقول و تخبر بالجزئيات (130) فالمترجم يقول:« الذي يثبت الأحاديث والقصص» فلا ندري لماذا فهم ابن سينا من هذه العبارة أن المقصود شبيه بما في »كليلة و دمنة» ولم يفهم منها أنها إثبات الحوادث والقصص التي وقعت. هذا إذا كان ابن سينا اعتمد هذه الترجمة فعلا؟ و وردت في الترجمة كلمة إيسطوريا مقرونة بالإخبارْ عن الجزئيات، فلا نظن أن ابن سينا يجهل معنى هذه الكلمة ولا سيما أنه كان يدرك معاني كلمات أخرى كالتراجيديا مثلا أو كما يسميها «الطراغوذية» (131) وإن كان هذا المصطلح استعمله الفارابي قبله(132) . إلا أن الفارابي لم يفصل القول في التراجيديا كما فعل ابن سينا . وصناعة الشعر في الترجمة أكثر فلسفية بينما هي عند ابن سينا« أكثر مشابهة للفلسفة من الكلام الآخر» . وربما السبب الرئيس الذي أوقع ابن سنينا في الخلط هو كتاب «كليلة ودمنة» فحاول أن يقارن بين الشعر وما جاء في هذا الكتاب من قصص على لسان الحيوان . لكنه لم يلتزم بهذه المقارنة ، وجمله الأخيرة توحي اقترابه من فهم أرسطو«ونوع منه يقول في اقتصاص أحوال جزئية قد وجدت ، لكنها غير مقولة على نحو التخييل»، والذي يهمنا من كل هذا أن ابن سينا فهم ما عناه أرسطو بالممكن والمحتمل الوقوع ولم يلزم الشاعر برواية ما وقع . كما فهم أن العملية الشعرية هي عملية تشكيل فني وليست عملية رواية التجارب بوزن شعري ، فالوزن وحده غير كاف ليصبح الكلام شعرا .

ومن هذه المقارنة بين الشعر وبين القصص والأمثال التي تعني في الغالب القصص الخرافية التي لا أساس لها من الصحة ، يتضح أن ابن سينا وابن رشد يربطان العمل الفني بالواقع أو بالممكن و المحتمل ، فهذا شرط أساسي في العمل الفني ، فإذا انعدم هذا الشرط فقد العمل قيمته . ومن هنا يتبين أن مفهوم الصدق عندهما يتنازعه الصدق الواقعي ، وذلك من خلال علاقة المحاكاة بالواقع ، والصدق الفني الذي يتعلق بتشكيل الواقع تشكيلا جديدا . وإن كان ابن رشد في كلامه عن المحاكاة والتشبيه يميل في الغالب إلى المطابقة لكن هذا لا يعني أنه يهمل الجانب الفني .

130- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ترجمة متى بن يونس 103

131- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 176

132- مقالة في قوانين صناعة الشعراء الفارابي 153

ومن خلال هذا العرض لآراء الفلاسفة في الشعر عموما وفي بعض العناصر التي تتعلق بالصدق خاصة ، كالاستعمال اللغوي في الشعر والخطابة والفرق بين لغة الشعر أو الأدب ولغة العلم ، والمحاكاة وعلاقتها بالصدق والكذب اتضح لنا أن الفلاسفة المسلمين كانوا خاضعين للفكر الفلسفي اليوناني في نظرتهم لماهية الشعر ووظيفته كما أنهم كانوا خاضعين في رؤيتهم وتصنيفهم لفني الخطابة والشعر في مجموعة الأورجانون لشراح أرسطو . فالقياس سواء أكان تخييليا أو برهانيا هو المسيطر على بنائهم الفلسفي ، فكل شيء خاضع للعقل الذي يعتمد المنطق أداة تساعده على فهم العديد من القضايا التي تتعلق بالأمور الفكرية أو الفنية أو العلمية وتسدد خطاه . وهناك نقطة أخرى ركز عليها الفلاسفة المسلمون وهي: التخييل ، فالشعر عمل تخييلي من جهة المتلقي وعمل تخيلي من جهة المبدع . وإذا كان الشعر عندهم يصنف في إطار الأقاويل فهناك خصائص نوعية تميزه عن بقية الأقاويل الأخرى ومن السمات النوعية في الشعر أنه عمل تخيلي صادر عن مخيلة الإنسان التي تعد إحدى القوى النفسية في الإنسان وهي قوة حيوانية مدركة ، إضافة إلى كونه محاكاة .

ومصطلح التخيل أو التخييل لم يرد في كتاب « فن الشعر » لأرسطو وقد استعمله الفارابي في تلخيصه المختصر إلا أن هذا الصطلح ورد في كتاب النفس لأرسطو في ترجمة اسحق بن حنين (133) ، كما ورد في رسائل الكندي مرادفا للكلمة اليونانية phantasia . فقد قال الكندي :« التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال ا لفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء مع غيبة طينتها » (134) .وإذا كان أرسطو لم يربط بين عملية الإثارة والتخييل في كتابه « فن الشعر » كما فعل الفلاسفة المسلمون فإنه فعل ذلك في كتابه النفس فقال :« إن الناس كثيرا ما يخالفون العلم ويخضعون لأخيلتهم »(135) ، ولا نريد الوقوف طويلا عند هذه النقطة لأننا سنعود إلى الكلام عنها في طبيعة الصدق في الأدب عندما نتحدث عن علاقة التخييل بالصدق والكذب عند الفلاسفة المسلمين .

133- كتاب أرسطو طاليس ون ص كلامه في النفس 70 تحقيق عبد الرحمن بدوي .النهضة المصرية القاهرة 1954.

134-رسائل الكندي{ الكندي يعقوب بن اسحق} 1/167 تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة .دار الفكر العربي القاهرة 1955

135- كتاب أرسطو طاليس في النفس 82.

الصدق والتخييل :(عند الفلاسفة)

لقد اهتم الفلاسفةالعرب بدراسة النفس البشرية وقوى الإدراك الحسي والعقلي ، وقسموا الإدراك الحسي إلى الحواس الظاهرة والحواس الباطنة ، والحس المشترك ، والمصورة والمتخيلة ،والوهم والحافظة . كما قسموا الإدراك العقلي إلى القوة المفكرة والقوة الناطقة(136)، لكن إهتمامهم هذا لم ينعكس بصورةواضحة على دراستهم للعملية الشعرية ،أو بالأحرى للتخيل الشعري ، وكأن التخيل في العمل الإبداعي لا يختلف عن التخيل الإنساني العادي .وفي أثناء حديثهم عن الشعر ركزوا على جانب التلقي أو التخييل أكثر من تركيزهم على عملية التخيل أو الإبداع . فمثلا كيف تحدث عملية الإبداع ؟ ماعلاقتها بالحالة النفسية للشاعر ؟ وهل العمل الفني تعبير عن ذات الشاعر ؟ فالشاعر يكاد يكون مهملا ، وعمله يتمثل في أخذه المادة الجزئية المراد تخييلها من المتخيلة ويعرضها على العقل ،لأنه المسيطرالأول على العملية الإبداعية التي تتم تحت رعايته و إشراقه. ويرى محمد نجاتي أن ابن سينا أهمل في دراسته النفسية دراسة الناحية الانفعالية، أي العاطفية من الحياة النفسية، وشأنه في ذلك شأن معظم الفلاسفة الأقدمين على العموم، ولعل ذلك راجع إلى غموض هذه الناحية العاطفية، ولهذا قصر الفلاسفة اهتمامهم على دراسة العالم النفسي الداخلي الذي حينما وجهوا إليهم عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الأولى. فظل اهتمامهم بالناحية الادراكية و النزوعية(137). و الإدراك و النزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين للعالم الخارجي. وهناك من يعلل عدم اهتمامهم بالعالم النفسي الداخلي كاهتمامهم بالعالم الخارجي بسبب التصور النقدي الشائع عند العرب، أي التركيز على مقتضى الحال الخارجي أكثر من التركيز على مقتضى الحال الداخلي، أي الاهتمام بالسامع أو المتلقي أكثر من اهتمامهم بالمبدع(138) أو بسبب الوظيفة التي حددها الفلاسفة للشعر، إذ أن التخييل الشعري هو الموجه للسلوك الإنساني(139).

136- الإدراك الحسي عند ابن سينا محمد عثمان نجاتي 30 و ما بعدها دار المعارف القاهرة 1946

137- الإدراك الحسي عند ابن سينا محمد عثمان نجاتي 33،32

138- الصورة الفنية جابر عصفور 55،54

139- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين إلفت الروبي 63، دار المنوير للطباعة والنشر، بيروت 1983

وسنحاول في هذا العنصر التركيز على علاقة التخييل بالصدق، وتوضيح رؤية الفلاسفة لهذه المسألة. فما هو التخييل عندهم؟ إذا كانت المحاكاة ترتبط بعلاقة العمل الفني بالواقع، فإن مصطلح التخييل عند الفلاسفة المسلمين ارتبط بالأثر الذي يتركه العمل الفني في المتلقي وقد استعمل الفارابي المصطلح بهذا المعنى. يقول: «فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيرا ما يكون ظنه أو عمله مضادا لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه به أو عمله، فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما(من طلب له، أو هرب عنه ومن نزاع أو كراهة له، أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان، سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأحر في الحقيقة على ما خيل أم لم يكن (140). فالفارابي في هذا النص يشير إلى قضية أساسية عند الفلاسفة المسلمين، وهي التعارض القائم بين العقل و التخيل، فالعقل يعد القوة المدركة العليا، فبه يميز الإنسان الخير من الشر. و التخيل إذا لم يخضع للعقل يعد قوة حيوانية . و الإنسان تكون أفعاله تابعة لتخيلاته، فهو يستجيب لهذه القوة التي تسير سلوكه، ولذلك تستعمل الأقاويل المخيلة يحث السامع على طلب الشيء أو الهرب منه، سواء صدق ما خيل إليه أو لم يصدق.

ومن البين أن الفارابي لم يعرف التخييل في النص السابق وفي نصوص أخرى التي ورد فيها هذا المصطلح، فهو دائما يركز على الأثر النفسي للأقاويل المخيلة. والفرق بين التخييل و الإقناع عنده يكمن في أن المراد من الأقاويل المخيلة هو دفع المتلقي إلى نهج سلوك معين وإن لم يحصل له تصديق، بينما الإقناع يراد به أن يقوم السامع بعمل ما بعد حصول التصديق (141)

والأقاويل الشعرية تستعمل في مخاطبة إنسان لا رؤية له ترشده؛ باستفزازه أو استدراجه نحو فعل الشيء، فالتخييل في هذه الحال يقوم مقام الروية، وقد يكون هذا الإنسان له روية من الاقتناع عن فعل ذلك الشيء أو تأجيله إذا روى فيه و أدرك عقباه، ولهذا تزين الأقاويل الشعرية وتجمل دون

140- مجلة شعر العدد 12 الفارابي ص 94

141- فصول المدني، الفارابي 135،134 تحقيق د.م دنلوب، طبعة جامعة كمبردج 1961

غيرها، إذا فسبب تأثير الأقاويل الشعرية في النفس يعود إلى الناحية الجمالية، يضاف إلى ذلك أنها تركز على الناحية العاطفية في الإنسان، فهي تخاطب عاطفته و لا تخاطب عقله، ويقول الفارابي موضحا هذه الفكرة:« وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه، واستدراجه نحوه، وذلك إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه التخييل، فيقوم له التخييل مقام الروية، وإما أن يكون إنسانا له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعرية، لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه، و يؤخره إلى وقت آخر. ولذلك صارت هذه الأقاويل الشعرية دون غيرها تجمل و تزين وتفخم ويجعل لها رونق وبهاء (142)يستخلص من آراء الفارابي السابقة أن التخييل يختلف عن الإقناع أو التصديق، وهو شبيه السحو أو التزوير، لا سيما أن الإنسان يتأثر بالأقاويل المخيلة وهو متأكد من كذبها.

والتخييل عملية تموية أو «إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة و تثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة و تغلبها على أمرها، ومن هنا يذهن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته»(143) وهذا التمويه لا يصل إلى درجة التغليط، فقد فرق الفارابي في كلامه عن المحاكاة بين القول المغلط و المقال المحاكي« إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيىء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيىء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه»(144) فالمحاكي إذن يصور شبيه الشيئ ، وإذا كان الأمر كذلك فالتخييل هو عملية إيحاء تحصل عن طريق هذا التصوير الذي يفضل الفارابي أن يكون عن طبع. فهو يقسم الشعر إلى ثلاثة أصناف. الصنف الأول: الشعراء الذين يملكون طبيعة متهيئة لقول الشعر ولهم تأث جيد للتشبيه و التمثيل، لكنهم لا يعرفون قوانين هذه الصناعة، وهؤلاء غير مسجلين. والصنف الثاني: أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر،

142- إحصاء العلوم، الفارابي 69،68

143- الصورة الفنية: جابر عصفور 66

144- مقالة في صناعة الشعراء، الفارابي 150

ويجوْدون التـــــشبيه و التمثيل «وهؤلاءهم المستحقون اسم الشعراء المسجلسين» و الصنف الثالث : أن يكونوا أصحاب تقليد» وهؤلاء أكثرهم خطأ(145)

والشعر عند الفارابي قد يكون عن طبع أو عن قهر. والطبع يعني عنده الجبلة أو الخلق الذي طبع عليه الشاعر، كأن يكون الشاعر مجبولا على قول الخير أو المدح، وقد يضطر في بعض الأحيان إلى الهجاء(146) ويفضل الفارابي الشعر الذي يجمع بين الطبع وجودة الصنعة، فالطبع وحده غير كاف، والصنعة أو معرفة قوانين صناعة الشعر وحدها غير كافية. فالمستحق اسم الشاعر هو الذي يعبر عن طبعه أوجبلته بطريقة فنية، أي يكون صادقا فنيا في تعبيره عن هذا الطبع. و الفارابي لا يفضل الشعر الذي يكون عن قهر سواء أكان هذا القهر داخليا أم خارجيا، لأنه لا يعبر عن طبيعة الشاعر الحقيقية التي جبل عليها.

إذا كان الفارابي تحدث عن الأثر النفسي للتخييل، ولم يعرف الأقاويل المخيلة، فابن سينا عرف ذلك بقوله:«و إنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري(147). ويقول في كتاب المجموع هو:« انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاد البتة».(148) يستخلص من هذين التعرفين ما يلي:

أولا: التخييل انفعال نفسي ينتج عن الأقاويل الشعرية، وهذا الانفعال غير واع ولا دخل للعقل في حصوله.

ثانيا: الغرض من التخييل هو حصول الانفعال من غير أن يكون المراد بالقول إيقاع الاعتقاد. ثالثا: التخييل إذ عان، و الإذعان هنا يعني انبساط النفس إو انقباضها عن الأمر. فما سبب هذا الإذعان ؟ يجيب ابن سينا عن ذلك بقوله:« والتخيل إذعان، و التصديق إذعان، لكن التخـــيل إذعـــان للتعجـــب

145- مقالة في صناعة الشعراء، الفارابي 155، 156

146- المرجع نفسه 156

147- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 161

148- المجموع ابن سينا (أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر» 15تحقيق محمد سليم سالم. القاهرة1969

و الالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيىء على ما قيل فيه(149). فسبب الإذعان إذن هو اللذة أو التعجب الذي يحصل عن القول المخيل، وهذا الإذعان يختلف عن الإذعان الحاصل عن التصديق. فسبب الأول الصياغة الفنية وسبب الثاني يعود إلى معنى القول أي مطابقة القول للواقع وهذه المطابقة لا تشترط في التخييل. فالصدق ليس شرطا ضروريا عند ابن سينا ليكون الكلام مخيلا ويثير انفعالا نفسيا. وذلك لأن الإنسان قد يصدق القول ولا يحرك فيه هذا القول أي انفعال، لكنه إذا قيل على هيئة أخرى أثرفيه . يقول: «فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق. فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا(150)» سبب هذا التأثير لا يعود إلى مضمون القول و إنما إلى شكله أو صياغته. والتخييل بهذا المعنى يعني التشكيل الفني وهذا ما يقصده ابن سينا بقوله» على هيئة أخرى». ويفرق بين المحاكاة و الصدق على هذا الأساس يقول:« وللمحاكاة شيىء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه و لا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة و ألحق به شيىء تستأنس به النفس ، فربما أفاد التصديق و التخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق و الشعور به(151) واضح من هذا القول أن ابن سينا يلح على الصياغة الفنية للمضمون، ولا مانع عنده يمنع من أن يكون القول الصادق موضوعا للمحاكاة لكن الشرط الأساسي هو أن يشكل هذا القول تشكيلا جديدا يؤثر في المتلقي. وهذا التشكيل قد يفيد التصديق و التخييل معا وربما تنشغل النفس بالتخييل ولا تلتفت إلى التصديق. يبدو أن ابن سينا يولي عناية خاصة للفظ دون المعنى أو للتشكيل الفني دون المضمون لكنه لا يبقى على موقفه هذا في أثناء كلامه عن الأمور التي تجعل القول مخيلا. فربما وضح لنا كلامه عنها موقفه الحقيقي يقول:« منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ومنها أمور تتردد بين المسموع و المفهوم »(152).

149- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 162

150- المرجع نفسه 162

151- المرجع نفسه 162

152- المرجع نفسه 163

يتضح من هذا الكلام أن ابن سينا لم يهمل المعنى في عملية التخييل عند ما حدد العناصر التي تجعل القول مخيلا. فمن هذه العناصر: الوزن و اللفظ و المعنى و العنصر الرابع «أمور تتردد بين المسموع و المفهوم» أي بين اللفظ و المعنى، كأن يكون اللفظ فصيحا من غير صنعة، أو يكون المعنى نفسه غريبا من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة و التخييل» فالتعجب عند ابن سينا في هذه الأمور التي تتعلق بالمسموع و المفهوم صادر عن حيلية في اللفظ أو المعنى أو صادر عن المحسنات البديعية كالتشجيع و الترصيع...الخ (153)

والتخييل عند ابن سينا لا علاقة له بالصدق أو الكذب، في بعض الأحيان، لأن الشعر هو «المخترع المبتدع» وهذا ما يستحسن فيه، وليس القريب أو المشهور «وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط، بل ولما يكون، ولما يقدر كونه و إن لم يكن بالحقيقة(154)وفي مقارنته بين الشاعر و المصور(155) يلزم الشاعر بعدم الخروج عن الممكن و المحتمل. ويتذبذب موقف ابن سينا أحيانا بسبب نظرته إلى الشعر، فمرة يفضل أن يكون مبتدعا وذلك عندما يقرنه بالمتعة الجمالية وحدها. ومرة أخرى يفضل أن يستند الشاعر إلى الموجود و الممكن، لأنه في هذه الحال يراعي الجانب التعليمي و الأخلاقي أو وظيفة الشعر، ويبرز هذا بوضوح في حديثه عن المأساة، يقول :«و أما في طراغوذيا فإن النسبة إنما هي إلى أسماء موجودة، والموجود و الممكن أشد إقناعا للنفس، فإن التجربة يضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع»(156). ويقصد بمحاكاة الأفعال فيها إثارة انفعال الرحمة أو الخوف(157)

والتخييل عند ابن سينا يقوم مقام القياس ،بغض النظر عن كون التخييل في التخييل في الشعر مما يصدق به أم لا . فالمهم أن يترك أثرا في نفس المتلقي ، أو يحرك انفعالا كبسط النفس نحو أمر أو قبضها عنه. والقياسات قد تكون أمورا مصدقة كالقياسات المستعملة في الأقاويل البرهانية ، وقد تكون أمورا غير مصدقة، لكنها إذا أحدثت تأثيرا في النفس ،

153-الفن التاسع من الجملة الأولى ،ابن سيناء،163
154-المرجع نفسه 162
155-المرجع نفسه 184
156- المرجع نفسه 196
157- المرجع نفسه 176

فإن هذا التأثير يقوم مقام التصديق الحاصل عن القياس في الأمور المصدقة «إن مبادئ القياسات كلها إما أن تكون أمورا مصدقا بها بوجه أو غير مصدق بها، والتي لم يصدق بها إن لم تجر مجرى المصدق بها بسبب تأثير منها في النفس ،يقوم ذلك التأثير من جهة مقام مايقع به التصديق لم ينتفع بها في القياسات أصلا. والذي يفعل هذا الفعل هو المخيلات، فإنها تقبض النفس عن أمور، وتبسطها نحو أمور، مثل ما يفعله الشيء المصدق به، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدق به، كما قد يقول قائل للعسل إنه ثمرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل، كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريبا منه . كما يقال إن هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب، فيجب أن تتخيله شرابا حتى يسهل عليك شربه، فيتخيل ذلك فيسهل عليه، وذلك مع التكذيب به»(158).وابن سينا في مجمل حديثه عن التخييل لا يشير إلى المطابقة الحرفية لكلام المخيل مع الواقع، حتى في كلامه عن فصول التشبيه الثلاثة: التحسين و التقبيح و المطابقة التي يمكن أن يمال بها إلى حسن أو قبح.(159) إن مفهوم الصدق عند ابن سينا يكمن في الصياغة الجمالية للأقاويل و تأثيرها في النفس . وهكذا يكون ابن سينا قد خالف النقاد الذين سبقوه في نظرتهم إلى الصدق أو الكذب في الشعر. ومن بينهم الفارابي الذي حكم على الأقاويل الشعرية «بأنها كاذبة بالكل لا محالة» يقول ابن سينا:«ولا تلتفت إلى ما يقال من أن البرهانية واجبة، والجدلية ممكنة أكثرية، والخطابية ممكنة مساوية لا ميل فيها ولا ندرة والشعرية كاذبة ممتنعة، فليس الاعتبار بذلك، ولا أشار إليه صاحب المنطق»(160). وربما قصد بهذا القول الرد على الفارابي. كما خالف النقاد الذين ذهبوا إلى أن «أعذب الشعر أكذبه» أو الذين قالوا:«أعذب الشعر أصدقه»: ويضيف ابن سينا اللحن إلى وسائل التخييل و المحاكاة إلى جانب الكلام المخيل و الوزن. وذلك لأن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به. ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها الحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام

158- البرهان. ابن سينا 17.16 تحقيق عبد الرحمن بدوي. دار النهضة العربية. القاهرة 1966

159-الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 170

160- الإشارات و التنبيهات ابن سينا تحقيق سليمان دنيا. دار المعارف القاهرة 1960

نفسه، إذا كان مخيلا محاكيا. وبالوزن . فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر. وربما اجتمعت هذه كلها ، وربما انفرد الوزن والكلام المخيل(161)». و إشارة ابن سينا إلى اللحن في الشعر ربما كان القصدمنها الشعر التمثيلي الذي تصحبه الموسيقا، ولهذا لم يجعل اللحن من الخصائص المميزة للشعر عن غيره من الأقاويل. إلا أنه في كلامه عن التراجيديا أدرك قيمة اللحن في تحريك النفس نحو المعنى وتلاؤم نغمة الإنشاد للحالة التي يراد تخييلها(162). وهذا ما ذهب إليه ابن رشد في كلامه عن طرائق التخييل أو المحاكاة وهي صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية، التي قد تجمع بأسرها كما في الموشحات و الأزجال بحسب رأيه، وقد يجمع الوزن و المحاكاة معا في الشعر العربي الذي يخلو من اللحن(163).

وفي كلام ابن رشد عن اللحن شيىء من الإضطراب. ويظهر هذا في حديثه عن صناعة المديح التي يجب أن تحصى فيها المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل أولا، أن تحصى فيها المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل أولا، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين، وللحن عند ابن رشد وظيفة أساسية فهو يعد النفس لقبول خيال الشيىء المراد تخييله يقول. » و إنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته و تأليفه. فإنه ، كما أنا نجد النغم الحادة تلائم نوعا من القول غير الذي تلائمه النغمات الثقال، كذلك ينبغي أن نعتقد في تركيب الألحان وهيئات المحدثين و القصاص التي تكمل التخييل الموجود في الأقاويل الشعرية أنفسها من قبل هذه الثلاثة، أعني التشبيه و الوزن و اللحن، التي هي اسطقسات المحاكاة(164)». فهما لا ريب فيه أن ابن رشد يتكلم عن المآساة التي يعد اللحن فيها من العناصر المكملة للتخييل و الإضطراب الذي وقع فيه هو فهمه للمأساة على أنها شعر المديح. ومن هنا فتعميم الحكم على أن: «اللحن. وهو أعظم هذه

161- الفن التاسع من الجملة الأولى ابن سينا 168

162- المرجع نفسه 177

163-المرجع نفسه 203

164- المرجع نفسه 209

الأجزاء تأثيرا و أفعلها في النفوس »(165) وعلى أنه « يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه و المحاكاة للشيء المقصود تشبيهه » يؤدي بنا إلى أن ننظر إلى الشعر العربي نظرة ربما قللت من قيمته. فالشعر العربي كما يؤكد ابن رشد يخلو من اللحن. واللحن هو الذي يعد النفس لقبول المحاكاة و انعدامه يعني عدم اكتمال المحاكاة.

هناك قضية أساسية تنبه إليها ابن رشد وهي قضية الأشعار القصصية التي تكون المحاكاة فيها للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال »أي شعر الملاحم وهذا النوع قليل في الشعر العربي، ووجد ابن رشد ما يقابله في القرآن أو في السنن المكتوبة(166). كما تنبه إلى الغرض المقصود من المأساة وهو إثارة عاطفتي الشفقة و الخوف، أو تحريك النفس لقبول الفضائل. وهذا هو الفرق بين الشعر العربي و الشعر اليوناني، يقول: «وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي. كما يقول أبو نصر- في النهم و الكريه. وذلك أن النوع الذي يسمونه:« النسيب » إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة و الكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين، وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما، و إنما تتكلم على طريق الفخر...وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرا إلا هو موجه نحو الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة(167)، ومحاكاة الفضائل و الحث عليها تتجلى في الأقاويل الشرعية التي تعد أقاويل مديحية تدل على العمل، ويمثل ابن رشد لذلك بقصة يوسف عليه السلام و إخوته. وغيرها من القصص التي تثير الحزن و الرحمة و الخوف في نفس المتلقي(168)، ولا سيما إذا كانت هذه القصص تحاكي الشقاء الذي يتعرض له الأفاضل من الناس و المصائب التي تحل بهم، كقتل الآباء الأبناء، أو قتل الإخوة بعضهم بعضا فإن هذا مما يثير الشفقة و الحزن(169) فهذه القصص تخيل وقوع الضرر بنفس السامع.

165- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ابن رشد 211

166- المرجع نفسه 245.220

167- المرجع نفسه 206 .205

168- المرجع نفسه 218

169- المرجع نفسه 220. ونظرية المحاكاة عصام قصبجي 61.60

والتخييل عند ابن رشد متعدد الدلالات، فمرة يعني المطابقة دون أن يكون القصد منه عمل أو ترك . ومرة أخرى نجد أن التخييل هو المحاكاة أو التشبيه، يقول :«والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة .وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة »(170).وهو يميز التخييل من الإقناع ، انطلاقا من أن التخييل هو جوهر العملية الشعرية ، والإقناع خاص بالخطابة إلا أنه يمتدح الشعر إذا كان صادقا أو حسن الإقناع (171) ، وهذا يدل على اضطراب موقفه. إذاكان ابن سينا كما مرّ بنا يلح على الصياغة الفنية التي تشكل عنده جانبا من جوانب التخييل ، فابن رشد يتسامح في بعض الأحيان في هذا الأمر ، ولا سيما إذا كان القول ظاهر الصدق ومشهورا» فـإن الصدق الذي يتضمنه يشفع لما فيه من قلة الفصاحة وقلة التغيير والمحاكاة »(172) . ويبدو أن الرجل أميل إلى الصدق في الشعر لكنه لا يهمل الجانب التصويري أو الصياغة الفنية، وأحيانا تعد الأستعارة أو الكناية السبب في نسبة القول إلى الشعر ، يقول :« وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر ، مثال ذلك قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حـاجة ✿ ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ✿ وسالت بأعناق المطي الأباطح

إنما صار شعرا من قبل أنه أستعمل قوله : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطي الأباطح » بدل قوله : تحدثنا ومشينا » (173) . وهذا الموقف يقلل من شأن المعنى الذي خيله الشاعر ، كما يقلل من أهمية الحالة النفسية التي عبر عنها ، وذلك أنه تجاهل السياق الذي ورد فيه . وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني قيمة هذه الصور الفنية من الناحية التعبيرية والجمالية . وأعطى لكل جملة أبعادها الدلالية ، وبين جمال البيتين الذي لا ينحصر في اللفظ فحسب ، وإنما في المعنى الذي تعكسه الألفاظ . (174)

170- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ابن رشد 201

171- المرجع السابق 224

172- المرجع السابق 274

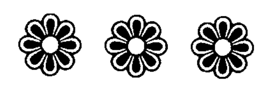
173- المرجع السابق 242

174- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني 17،16

وما يمكن أن ننهي به هذه الدراسة عن الفلاسفة المسلمين أن الأدب هو تجسيد لأفكار الأديب ورؤيته للواقع وتصوراته ، وهذا التجسيد لا يخلو من طرافة فنية، وعمل الأديب لا يختلف عن عمل الرسام ، فكل واحد منهما يختار عباراته وألوانه ، ويؤلف بينها تأليفا يراعي فيه التناسق و التناعم لتؤثر في المتلقي. وأول ظاهرة تستدعي الانتباه و الوقوف في العمل الأدبي اللغة. فهي لا ريب تختلف عن اللغة المستعملة في المجال العلمي أو العملي، كما أكد ذلك الفلاسفة المسلمون، لأن لغة العلم أو العمل لغة مألوفة، بسيطة تعبرعن الشيء تعبيرا واضحا، وهي لا تحتاج إلى كثير من التأمل و التدبر، إلا أن اللغة في العمل الأدبي ذات طابع خاص و مميز، فهي ذات علاقة وطيدة بالمبدع، كما أنها لغة خاصة فردية تختلف عن اللغة العامة المشتركة في تراكيبها و أبعادها الدلالية و الجمالية وهي بتشكيلها الجمالي للصور تثير انفعال المتلقي، وتطمح إلى التأثير فيه، لأن لها صلة بالانفعال و الوجدان، وهي في هذا الجانب تختلف عن اللغة العلمية، التي لا تثير فنيا أدنى انفعال، ولا نحصل منها على متعة جمالية.

ودراسة طبيعة الأدب و وظيفته عند الفلاسفة المسلمين لا تنفصل عن التخييل و الواقع و اللغة و المحاكاة و الصور الفنية. فالأديب أو الشاعر مهما كان عمله تخييلا أو مخيلا فهو إنسان يعيش في وسط اجتماعي معين، وينتمي إلى طبقة اجتماعية محددة، يتأثر و يؤثر، إنسان له طموحاته و تصوراته و معتقداته، يحاول عكسها في فنه، و الفنان في إبداعه قد يكون كاذبا بمعنى الكذب الواقعي، أي أن التجارب التي عبر عنها لم تقع له فعلا، وهذا لا يؤثر كثيرا في فنه، فالمهم أن يكون قد عرف تلك التجارب واستوعب جزئياتها و أدرك تفاصيلها. ونحن لا نقصر الفن على التعبير عن تجارب الفنان الذاتية، لأنه لا يعيش بعيدا عن تجارب الآخرين. ففي إمكانه أن يحول هذه التجارب إلى أعمال فنية خالدة بما يملكه من مواهب وقدرات إبداعية وبما يخيله في عمله الذي يجسد فيه حلمه أو رؤيته لأن العمل الفني كما يرى أحد الدارسين « قد يجسد إلى حد كبير «حلم الكاتب» بدلا عن حياته الواقعية، وقد يكون « القناع »

وما هو ضد الذات، الذي يختفي وراءه الشخص الحقيقي، أو قد يكون صورة الحياة التي يريد الكاتب أن يفر منها، أضف إلى ذلك أن الفنان قد يجرب الحياة بشكل مختلف عن غيره، وضمن حدود فنه»(1). ولذا فمن الصعب أن نستعمل الصدق الأخلاقي كمقياس فني. لنفرض أن أمامنا قصيدة أو رواية، ونحن نجهل حياة صاحبها ، فهل في إمكاننا أن نقول: إن صاحب هذا العمل صادق أو كاذب في التعبير عن تجربته؟ يبدو أن ذلك لا يجوز، فنحن نجهل تجاربه، فكيف نقوم العمل الفني من خلالها؟! ولهذا إذا قلنا إن صاحب هذا العمل صادق، فإننا نعني أنه صادق فنيا، إذا أثر فينا بفنه، لأنه لا يصور الحياة كما هي، و إنما يعيد بناءها و صياغتها مرة أخرى حتى تتماشى مع نظرته للكون و الحياة ■



الأدب الأنـــــدلسي بعد سقوط غرناطة

و دوره في المحافظة على هوية الموريسكيين

الدكتور الربعي بن سلامة
جامعة قسنطينة-الجزائر-

تمهيد تاريخي :

إذا كانت دولة العروبة والإسلام في الأندلس قد انتهت - كما هو معلوم - رسميا و فعليا بتسليم مفاتيح غرناطة سنة 897هـ/ 1492م، فإن الوجود العربي الإسلامي في الأندلس لم ينته مع نهاية هذه الدولة، ولم تزل الثقافة العربية الإسلامية بزوالها ، و إنما حاول الأندلسيون - على الرغم من قساوة الظروف - أن يحافظوا على كيانهم العربي الإسلامي المتميز طيلة وجودهم في الأندلس. وقد كان الأدب من أهم العوامل التي حافظ من خلالها الأندلسيون على ثقافتهم، حيث استمر في أداء رسالته خلال الفترة الممتدة بين سنتي : 1492- سنة سقوط غرناطة- و 1609 و هي السنة التي صدر فيها قرار الملك فيليب الثالث بطرد الأندلسيين بعد أن فشلت كل المحاولات في تحويلهم عن دينهم إلى المسيحية.

حاولت السلطات الإسبانية ، بعد قضائها على مملكة غرناطة ، أن تقضي على الوجود العربي الإسلامي و تمحو آثاره من الأندلس بمختلف الوسائل، فعمدت إلى إحراق وإتلاف معظم ما استطاعت جمعه من ذخائر المكتبات الأندلسية ، لتحول بين الأندلسيين وبين مايذكرهم بماضيهم الثقافي و الحضاري المجيد. و قد اختلف المؤرخون في تحديد كمية الكتب التي أحرقت، فقدرها بعضهم بمئات الآلاف (1) وقدرها بعضهم بمليون كتاب أو يزيد (2) ولم تكتف السلطات الكنسية بهذا و إنما عمدت إلى إكراه من بقي من المسلمين في الأندلس على التنصر ، ابتداء من سنة 905 هـ/ 1499م (3) ومع مرور الزمن تغير اسم الأندلسيين و أصبحوا يعرفون بالموريسكيين وهو تصغير لكلمة عربي أو مسلم، و هذا بعد سنة 1522م، حيث كانوا يعرفون قبل ذلك « بالعرب الذين اعتنقوا حديثا الدين المسيحي »(4).

---

(1) عنان. محمد عبد الله. نهاية الأندلس. ط4. القاهرة:مكتبة الخانجي. 1987.ص315

(2) CIRCOURT.ALBERT(DE) HISTOIRE DES MORES MUDEJARES ET DES MORISQUES.PARIS.1846.T2.P.43

(3) عنان. نهاية الأندلس. ص 315

(4) كاردياك. لويس. الموريسكيون الأندلسيون و المسيحيون. ترجمة عبد الجليل التميمي. ط1. تونس- الجزائر : 1983. ص ص148.147 .

وقد ألحت السياسة الإسبانية في ملاحقة هؤلاء الموريسكيين و التضييق عليهم ، بما أصدرته من قوانين ، لتحريم ممارسة الشعائر الإسلامية، حيث تلاحقت هذه القوانين، كما أوردت الأستاذة لوس لوباث بارالت(5)، على امتداد القرن السادس عشر ، فصدر أولها سنة 1501م ثم تتالت عبر سنوات 1502،1524، 1526، 1527، و كان آخرها قانون سنة 1566م الذي أعلن في أول جانفي 1567 والذي طبق بشدة صارمة (6).

وقد تأخر تحريم استخدام اللغة العربية قليلا عن تحريم ممارسة الشعائر الإسلامية ، حيث صدر أول قانون بتحريمها سنة 1526 أو 1527(7) ومما لا شك فيه أن تأخر تحريم استخدام اللغة العربية قد ساعد الأدب على الاستمرار في أداء رسالته بلغته الأصلية إلى وقت متأخر، يحتمل أن يكون قد امتد إلى سنة 1567م، حيث أورد الكونت دي سيركور ترجمة فرنسية لقصيدة يمكن أن تكون قد صدرت في أوائل سنة 1567م(8) إثر صدور القانون الذي تشدد في تحريم استعمال اللغة العربية و ممارسة الشعائر الإسلامية، قد كانت هذه القصيدة التي أنشدها الشاعر الموريسكي محمد بن داود موجهة إلى مسلمي شمال إفريقيا ، مما يوحي باحتمال كتابتها بالعربية لأن المسلمين في شمال إفريقيا لا يقرؤون غيرها- عادة.

ولم يستسلم الأندلسيون أمام هذه القوانين الجائرة المتتالية، التي كانت تريد أن تقطع كل صلاتهم بماضيهم الحضاري، و إنما اخترعوا لأنفسهم لغة سرية جديدة- لتحمل ما بقي من قبس الإسلام ، و لتؤكد تعلقهم بلغة أجدادهم – وهي لغة « الألخميادو » التي كانت تكتب القشتالية و غيرها من اللهجات المحلية بحروف عربية(9) وقد استمر الموريسكيون « يكتبون بها ما لديهم من المعارف

---

(5)Lopez-Baralt,Luce -Chronique de la destruction d'un monde la littérature Aljamiado morisque. Revue d'histoire Maghrébine.Tunis.N17.18. 1980.pp44-46

(6) عنان .نهاية الأندلس . ص 494

(7) أورد عنان في نهاية الأندلس . ص 494 أنه صدر سنة 1526 . بينما أوردت لوباث في بحثها السابق ص 46 أنه صدر سنة 1527م.

(8) Circourt.Albert (de) Ibid. t2, pp 481-484

(9) عنان . نهاية الأندلس. ص ص 493-500

للحفاظ على عقيدتهم من ناحية، ولتعمية متعقبيهم عن فحوى ما يكتبون من ناحية أخرى. ومن الطبيعي أن نجد موضوعات هذه الكتابات المستعجمية و روحها إسلامية خالصة. ولم نتوصل إلى الكشف عن سرها و حل رموزها إلا في القرن التاسع عشر » (10)

وعلى الرغم من قلة ما لدينا من معلومات عن هذا الأدب الألخميادي، فإن ما وصلنا منه مترجما - على قلته - يكفي لتكوين فكرة طيبة عن الدور الذي قام به في التصدي للاندثار ، بعد أن وقع الانهيار بسقوط غرناطة، و سيتضح هذا الدور بعد أن نستعرض بعض النماذج من الشعر و النثر.

أولا الشعـــــــــر :

مر الشعر الأندلسي- بعد سقوط غرناطة - بمرحلتين، أما أولاهما فيمكن اعتباره فيها استمرارا للشعر العربي في الأندلس ولأنه ظل يصدر بالعربية، كما كان قبل سقوط غرناطة ، ومن نماذج هذه المرحلة تلك القصيدة التي كتبها أهل الجزيرة للاستنجاد بالسلطان بايزيد العثماني الذي توفي سنة 918هـ/ 1512م، و التي استهلها شاعرهم بقوله(11)

سـلام كريم دائـم مـتجـدد ✿ أخص به مولاي خير خـليفة

سلام على مولاي ذي المجد والعلا ✿ ومن ألبس الكفار ثوب المذلة

سلام على من وسع الله ملـكه ✿ وأيده بالنصـر في كل وجـهة

ولا يخفي ما تنطوي عليه هذه المقدمة من آمال الأندلسيين في الخلاص على أيدي العثمانيين. وقد رجح الدكتور عبد الله عنان أن تكون هذه القصيدة قد أرسلت إلى بايزيد خان الثاني عقب ثورة البشرات و ما تلاها من إجراءات القمع المشددة ضد العرب المتنصرين، و ذلك حوالي سنة 1505م.(12)

---

(10) بالنثيا، أنخل جنثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة حسين مؤنس.ط1. القاهرة:مكتبة النهضة المصرية، 1955.ص 507.

(11) المقري.أزهار الرياض في أخبار عياض. تحقيق مصطفى السقا و آخرين . المحمدية (المغرب): 1978.ج1.ص 109.

(12) عنان. نهاية الأندلس. ص 347

ومن نماذج تلك الفترة أيضا ما أضافه أحد الأندلسيين إلى نونية أبي البقاء الرندي المشهورة بمطلعها :

لكل شئ إذا ما تم نقصان ❁ فلا يغر بطيب العيش إنسان

حيث اعتمد هذا الشاعر ما جاء في قصيدة الرندي و أضاف إليها عشرين بيتا تخللت أبيات القصيدة الأصلية و تضمنت ذكر مدن أندلسية لم تكن قد سقطت في عصر الرندي، مثل بسطة و غرناطة و غيرهما...وقد أشار المقري إلى أن تلك الإضافة جاءت متأخرة، كما أشار إلى أنها دون مستوى قصيدة الرندي من حيث قيمتها البلاغية. (13)

أما شهاب الذين الخفاجي فقد نسب القصيدة الأصلية مع ما ألحق بها من إضافات إلى السيد يحي القرطبي، وقال بأنها أرسلت إلى السلطان سليمان العثماني، الذي حكم بين سنتي 926هـ1520/م و 974هـ/ 1566م (14) و هذا يعني-إن صح- أن هذه الإضافات قد جاءت متأخرة عن سقوط غرناطة بما لا يقل عن ثمان و عشرين سنة ، و يمكن أن تتأخر إلى أبعد من ذلك بكثير ، كما نرى في التاريخ الأخير. و شعر هذه المرحلة، و إن كان جديرا بدراسه خاصة، فإننا لن نتناوله في هذه المناسبة.

و أما المرحلة الثانية- وهي التي يعنينا أدبها- فهي تلك التي جاءت بعد صدور القوانين التي حرمت على الأندلسيين استعمال اللغة العربية، والتي بدأت رسميا سنة 1526م بصدور أول قانون لتحريم استعمال اللغة العربية، كما رأينا.

وتمتد بعد ذلك لتشمل الفترة الواقعة بين سنة 1526 و سنة 1609م، وهي السنة التي صدر فيها قانون طرد الموريسكيين من ديارهم.

وقد تميزت هذه المرحلة التي اشتد فيها الاضطهاد و القهر بالتجاء الموريسكيين إلى استخدام لغة الألخميادو في أشعارهم ، بهدف التخفي من ملاحقات الكنيسة ، ولكن يبدو أن فكرة اضطهاد الأقلية المسلمة لم تبدأ في عهد

---

(13) المقري. نفح الطيب.4: 488، 489.

(14)الخفاجي، شهاب الدين . ريحانة الألباب . تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو. ط1 مصر : الباب الحلبي و شركاه، 1967.ج1 : 370- 374.

الموريسكيين، و إنما بدأت قبل ذلك في عهد المدجّنين(15)، الذين اضطروا، قبل الموريسكيين، إلى التخفي وراء ستار اللغة الأعجمية ، فقد أورد «بالنثيا» في حديثه عن الشعر الموريسكي نصوصا تعود إلى القرن الرابع عشر، حيث قال، بعد أن فرغ من الحديث عن قصة يوسف مع زليخة:

«و الغالب كذلك أن رباعيات المدحة النبوية المسماة: «المدحة ألبنثه أل النبي محمد...= مدحة مديح النبي محمد» ترجع إلى القرن الرابع عشر...وهي مصوغة في قالب الزجل...و إليك غصنين منها»(16)

وبعد أن أثبت الغصنين بلغتهما الأصلية قام بترجمتها ، و هما :

يا ربنا صل عليه
واشملنا بحبك معه
واخرجنا في جماعته
في رحاب محمد
ياحبيبي يا محمد و الصلاة على محمد
و من يرد حسن المآل
و بلوغ المقام العالي
فليكثر في ظلام الليالي
من الصلاة على محمد
ياحبيبي يامحمد و الصلاة على محمد.(17)

«و إلى ذلك العصر أيضا ترجع قصيدة مديح محمد» التي اكتفى بالنثيا بإيراد مطلعها ، و هو :

الحمد لله المتعال الحق
ذي الجلال و الكمال وهو رب عادل
رب كل شيئ، واحد أحد و ذو سيادة
صريح قوي، صاحب الأمر لا شك فيه.»(18)

---

(15) المدجّنون هم المسلمون الذين رضوا بالإقامة تحت حكم الإسبان، وهم سكان المدن التي سقطت قبل سقوط غرناطة ، مثل قرطبة و بلنسية...و

(16) بالنثيا، آنخل. تاريخ الفكر الأندلسي.ص 516.

(17) بالنثيا. تاريخ الفكر الأندلسي. 517

(18) م ن . ص ن.

و هكذا يكون المدجنون قد فتحوا بابا من المناورة و التخفي، سيعمل الموريسكيون بعدهم على توسيعه، ليصبح منفذا و متنفسا لأدبهم و ثقافتهم المحتضرة.

ويمكن أن تكون قصيدة محمد بن داود - التي سبقت الإشارة إليها- آخر نص عربي، و لكننا لا نستطيع أن نرجح ذلك ، بسبب ضياع نصها الأصلي، الذي يحتمل أن يكون عربيا، كما يحتمل أن يكون ألخمياديا .و إذا كان توجيه القصيدة إلى شمال إفريقيا يرجح احتمال كتابتها بالعربية- كما أسلفنا - فإن صدورها المتأخر يرجح احتمال كتابتها بالألخميادية.

وقد نقل الدكتور عبد الله عنان مقتطفات من هذه القصيدة عن الترجمة القشتالية ، و أشار إلى أن صاحبها محمد بن داود كان واحدا من زعماء الثورة التي فجرها الموريسكيون على إثر صدور ذلك القانون المشؤوم الذي تشدد في تحريم استعمال اللغة العربية و ممارسة الشعائر الإسلامية.(19)

وقد حاول ابن داود ، في هذه القصيدة الموجهة لشمال إفريقيا، أن يشرح بإسهاب، المعاناة اليومية للموريسكيين، وما كانوا يقاسونه من ألوان الظلم و الاضطهاد، بسبب تمسكهم بالإسلام. و يظهر تمسك الموريسكيين بعقيدة التوحيد من مطلع القصيدة التي استهلها ابن داود قائلا:(20)

بسم الله الرحمن الرحيم، و الحمد لله قبل و بعد كل كلام.
.الملك لرب العالمين، و السيادة لأعلى الحاكمين.
والملك لله الواحد الأحد، أنزل كتاب الحكمة
والملك لبارئ الأنام، الذي يعفو عن الوساوس و يغفر للمذنب التائب.
الملك الأعلى الذي خلق الأرض و نباتها ، و جعلها مستقرا للبشر.
الملك الواحد الأحد، الذي يرزق بالخبز و الماء.
الملك الذي يحمي، الملك الأزلي رب العرش العظيم
الملك الذي يفعل ما يريد، و يصرف كل شيء بعنايته.
الملك الذي خلق السحب، و خلق آدم و أعطاه النجاة

(19) عنان. نهاية الأندلس. ص ص 363،362

(20) لقد حاولنا ترجمتها في فقرات نثرية، حرصنا- قدر الإمكان - على أن تكون في حجمها قريبة من حجم بيت الشعر العربي القديم

الملك ذو الجلال الـــــذي خلـــق البشر و الأطـــهار
واصطفى من بينهم الأنبياء،
وختم كتاب النبوات بمجيئ إمام المرسلين.(21)

ولا يخفي ما تحتويه هذه المقدمة من تأكيد لفكرة التوحيد ، وقد أتبعها الشاعر بإبراز رفض الموريسكيين لما فرض عليهم من ممارسات النصرانية، التي اعتبروها نوعا من عبادة الأصنام، و صور ما يعانونه من ألوان العذاب النفسي، وهم يؤدون طقوسها في الكنائس. و بعد أن انتهى من تصوير العقوبات التي كانت تسلط على من ضبط متلبسا بجريمة المحافظة على الإسلام، و صور ما يعانيه الموريسكيون من آلام للمحافظة على دينهم، ختم قصيدته بالاستسلام للقضاء و القدر، الممزوج بالتفاؤل، فقال:

هذا ما كان من نصيب أمتنا. إنهم عرضوا علينا الكفر بدلا للشرف.
إن العدو ساخط علينا، إنه أصبح متوحشا كالتنين.
ونحن جميعا في مخالبه كاليمامة بين مخالب العقاب
ولما كانت هذه الأمور مقدرة من الله، فإننا استسلمنا لآلامنا.
و بحثنا عن التكهنات و النبوات،
لنعرف ما إذا كنا سنجد بعض العزاء في الكتب.
إن رجال العلم الذين قرأو الأصول،
يقولون بأننا سنجد في الصوم علاجنا.
و بأن المحنة ستشيب الولدان قبل الأوان،
و لكننا سنحظى بعد هذه الأزمة باليوم السعيد،
و سيلطف الله بنا.(22)

ونلاحظ مما ورد في هذا المقطع أن الموريسكيين لم يستسلموا لليأس ، و إنما ظلوا متشبثين بالأمل، و إن توسلوا إلى ذلك بما يشبه الخرافات من التكهنات و النبوات.

و يبدو أن الموريسكيين لم يكونوا يصوغونها في قوالب شتى، حيث كان بعضهم ينشدها «في قوالب شعراء الأغاني الإسبانية المعروفة بالرومنتس

(21) Circourt, Albert. Ibid. t2, P 491
(22) Circourt. Ibid. P 484

« Los Romances » التي كانت شائعة في ذلك العصر .(يعني القرن 16) . ومن ذلك ما فعله المعلم خوان ألفونسو الذي هاجر إلى تطوان لكي يمارس شعائر الإسلام في غير حرج، و هناك كتب قصيدة يحمل فيها على النصرانية حملة شعواء ...و إليك فقرة يحمل فيها على النصارى...»(23) حيث خاطب الإسباني قائلا :

أيها الغـــراب الإسباني الملـــعـــون
ياناشر الوباء ، أيها السجان البغيض
ها أنت واقف بـــرؤوســـك الثلاثة
على أبـــواب الجـــحـــيم....(24)

ولا يخفى ما تختزنه هذه القطعة- على قصرها- من مشاعر الكراهية التي غرسها الاضطهاد في نفوس الموريسكيين، حتى أصبحوا لا يرون في الإسباني إلا رمزا من رموز الشؤم (الغراب) ، أو قيدا من قيود الذل و العبودية، و أصبحت إسبانيا بالنسبة إليهم سجنا كبيرا، بل هي جحيم لا يطاق.

وقد كان الموريسكيون يحرصون على تخليد كل ما يربطهم بالإسلام و المسلمين ، ومنهم الحاج « بوي منثون » الذي وصف رحلته إلى الحج في كتابه الشعري المسمى « رباعيات حاج بوي منثون » « Las Coplas del Al Hichante de Puey Monçon »

و هي رحلة حقيقية قام بها صاحبها، في أواخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر(25) و نظمها في شعر قشتالي بسيط يتكون من مقطعات (Coplas) كل مقطعة منها ثمانية أبيات، وهو « شعر بسيط، يفيض حماسا وخيالا شاعريا. وقد وجد نصها الإسباني مكتوبا بحروف عربية عسيرة القراءة...»(26) أورد منها « بـــالنثيا » فقرتين في وصـــف أهوال يوم الحـــشر و هما :

(23) بالنثيا، أنخل. المرجع السابق. ص 519
(24) بالنثيا، أنخل. المرجع السابق. ص 520
(25) كارдياك، لوي. المرجع السابق. ص 33
(26) بالنثيا. م. س. ص 522

ثم إنه هناك يوجد الوادي
حيث، بحسب ما نقرأ في الكتب
سنكون هناك جميعا في ضيق عظيم
وسيري بعضنا بعضا متجاورين
وهناك سنبكي جميعا
ذنوبنا و أخطاءنا
و نحن الذين لم نقم بواجب الله
ماذا نفعل نحن الخاطئين

❁ ❁ ❁

هناك رجالا و نساء
سنحشر معا جميعا
و عن الأعمال الصالحة التي عملناها
سنجزي جزاء طيبا
ولن ينال أحد عقابا
إلا بحساب عادل
وعلى قدر أعمالنا سيكون الجزاء. (27)

كما أورد لوي كاردياك فقرة أخرى من تلك الرباعيات، و يغلب على الظن أنها تأتي- في الترتيب- بعد الفقرتين السابقتين، فالشاعر بعد أن عرض أهوال يوم الحشر ، حيث تنكشف أمام أعين الناس خطاياهم و ذنوبهم، انتقل إلى الحديث عما يطهر النفس من خطاياها، و يخلصها من أهوال ذلك اليوم، فذكر فريضة الحج التي من شأنها أن تغسل كل ذنوب المؤمنين فقال :

لقــــد سافــــرت بفرح
بعيدا عن كـــــل أقاربي
للتحول إلى أرض العرب
لإتمام فـــــريضــــة الحج
و للقــــيام بــــهذا الحج

(27) بالنثيا، أنخل. المرجع السابق. 524

الـــــذي هو فريـــضة هامة
من شأنها أن تغسل كل آلام
من يقوم بمثل هذه الرحــلة. (28)

وعلى الرغم من اتفاق «بالنثيا» و «كارديا ك» على نسبة هذه الرباعيات إلى الحاج بوي منثون الآرغوري، فقد نسبها الأستاذ غالميس دي فوينتس إلى الشاعر الموريسكي محمد ربضان(29) و هو أيضا من أهل آرغون. و إذا كنا لا نستطيع أن نرجح نسبتها لأحد الرجلين الذين لا نعرف عنهما إلا القليل، فإنه ليس من المستبعد أن يكون الشاعر محمد ربضان قد كتب تلك الرباعيات بطلب من ابن بلدته الحاج بوي مونثون، كما أنه ليس من المستبعد أن يكون الحاج بوي مونثون هو نفسه الشاعر محمد ربضان، الذي اضطره الاضطهاد - كمعظم الموريسكيين- أن يحمل اسمين، أحدهما إسباني رسمي، و الآخر عربي سري. و إذا كان الموريسكيون - كما أسلفنا- يجدون الكثير من الصعوبات في ممارسة شعائرهم الدينية، فإن شعيرة الحج كانت- دون شك- أكثر صعوبة من غيرها. ومع ذلك فقد تجشم الحاج «مونثون» كل الصعوبات لأدائها. و ليس من المستبعد أن يكون هو أو الشاعر محمد ربضان قد قصد من وراء وضعه لهذه الرحلة أن يحث الموريسكيين على التمسك بدينهم الذي لا خلاص لهم في سواه. كما لا يستبعد أن يكون قد عبر ، بوصفه لأهوال يوم الحشر، عن معاناة الموريسكيين، و عبر بأداء فريضة الحج و ما يعقبها من تطهير عن آمالهم في الخلاص

وقد تزايد إحساس الموريسكيين بانتمائهم إلى العالم العربي الإسلامي، مع تزايد إجراءات القمع و الاضطهاد المسلطة عليهم، في السنوات التي سبقت عملية الطرد النهائي حيث كانت إسبانيا المسيحية تعد لتلك الحملة بتصوير العرب المسلمين في هيئة «اللقطاء» لأنهم ينتسبون إلى إسماعيل بن الأمَة «هاجر» وقد تأصلت فيهم، بسبب ذلك، العبودية مع كل ما يتبعها من صفات الانحطاط، ولم يتوقفوا عند هذا الحد، و إنما نزعوا عن إسماعيل شرف التضحية، و نسبوها إلى إسحاق، كما نفـــوا ظهور النبـــوة في أبـــناء إسمـــاعيل

---

(28) كارديا ك . لوي. المرجع السابق. ص 33

(29) GALMES DE FUENTES, A. LA LITTERATURE ALJAMIADO-MORISCA. REVUE D'HISTOIRE MAGHRIBINE TUNIS N 27.28, P 241

« الهاجريين » بدعوى أن إبراهيم عليه السلام قد طرده مع أمه الأمة إلى جزيرة العرب، حتى لا يفسد أخلاق ولده الصالح إسحاق . ولذلك فإنه من واجب الملك الإسباني أن يحافظ على مملكته و على أبنائه، و أن يقتدي بإبراهيم عليه السلام، و يطرد هؤلاء الهاجريين، كما طرد إبراهيم أباهم إسماعيل.(30)

وقد تصدى الموريسكيون للرد على هذه الترهات، فكتب شاعرهم الكبير محمد ربضان الآراغوني قصيدة مطولة في نسب العرب و نسب الرسول صلى الله عليه وسلم - سماها « تاريخ نسب محمد »(31) و أوضح في المقدمة النثرية التي مهد بها لهذه القصيدة، أنه كتبها للرد على المسيحيين الذين لم يتحرجوا عن إطلاق صفة « اللقيط » على إسماعيل وعلى سلالته، و نزعوا عنه مجد التضحية، و نفوا عنه صفة النبوة ، كما حدد تاريخ كتابتها بسنة 1603م (32) . و هذا يعني أنها كتبت قبل صدور قرار الطرد بستة أعوام.

و يظهر الإحساس بالانتماء إلى العالم العربي الإسلامي بوضوح تام، في تلك الأغنية التي انتشرت في إسبانيا قبيل عملية الطرد ، والتي كان ينشدها شاعر موريسكي من آراغون، يقول فيها :

قالوا إنه وجب علينا أن نرحل
نحن أيضا من هذه الأرض
نحو تلك الأرض الطيبة
أين الذهب و الفضة الرقيقة
يوجدان من جبل إلى جبل
إنهم يهددونا بالطرد
لنذهب كلنا إلى هناك
أين توجد جماعات العرب
و أين توجد كل الخيرات هناك.(33)

---

(30) كارادياك. المرجع السابق. ص ص 57-59

(31) بالنثيا. المرجع السابق 520

(32) كارادياك. السابق 57، 58

(33) كارادياك .نفسه.ص 83

ويبدو أن الموريسكيين كانوا مستعدين للرحيل عن إسبانيا، التي لم تعد تربطهم بها رابطة دينية أو قومية. فهذه الأغنية تعبر عن آملهم في الانتقال إلى أرض العرب، التي تبدو -هنا- كجزيرة من جزائر الأحلام، تتوفر فيها كل الخيرات ، و تجتمع فيها كل أسباب السعادة.ولذلك فإن التهديد بالطرد لم يعد يخيف الموريسكيين، و إنما أصبح يمثل بالنسبة إليهم الباب الأخير للخلاص، و الطريق الوحيد للوصول إلى السعادة التي ستكتمل بملاقاة الأحبة من جماعات العرب.

و إذا كان قرار الطرد يمثل بالنسبة لإسبانيا قمة اليأس من إمكانية تحويل الشعب الموريسكي عن الإسلام إلى المسيحية ، فإنه يمثل بالنسبة للموريسكيين نهاية مرحلة الذل و القهر. و بداية عهد التحرر و الانعتاق ، و لكنه يمثل بالنسبة إليهم أيضا بداية عهد جديد من التشرد و الضياع، فمن أين ينطلقون ؟ و كيف يذهبون؟ و إلى أين يتجهون؟ وماذا سيجدون؟...و....و

لقد طرحت كل هذه الأسئلة على الموريسكيين، دفعة واحدة، بعد أن جردوا من ممتلكاتهم، و خيّروا بين الرحيل و الموت. وكان عليهم أن يجيبوا عنها في وقت لا يتجاوز ثلاثة أيام(34) - وإن كان قد مدد بعد ذلك- ولم تكن الإجابة عن تلك الأسئلة سهلة ولا ميسورة، و إنما كانت نوعا جديدا من المعاناة التي فرضت على الموريسكيين، و التي اعتبرها أحد شعرائهم، لعنة موروثة ، يتعذب فيها الأبناء بخطايا آبائهم، فتوجه إلى ربه متضرعا لجلاله، راجيا منه أن يرفع غضبه عن هؤلاء المشردين البؤساء، فقال :

يا رب يا من ترى ما يعانيه عبادك
وهم أموات في قيد الحياة و أجسادهم تتلظى
يتعذبون بسبب خطايا آبائهم الذين كانوا يعيشون بغير وازع
أو لأنك تنظر إلى خلقك في رضى
ارفع حربة غضبك الحامية (35)

---

(34) حومد، أسعد محنة العرب في الأندلس ط 1 بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980 ص 269

(35) بالنثيا، المرجع السابق ص 522

ويبدو أن الشعر لم يكن مبالغا، حينما قال: إن المعاناة قد حوّلت المطرودين إلى أموات لم تفارق الحياة أجسادهم التي تتلظّى، فقد وصف الكاردينال دي ريشليو عملية طرد الموريسكيين و كان من معاصريها، بقوله:

«إنها أشد ما سجلت صحف الإنسانية جرأة و وحشية»(36)

و إذا كان الشعر الموريسكي قد حاول - كما رأينا- أن يحافظ على استقلال هوية الموريسكيين ، في هذه المرحلة الحرجة، و أن يحول بينهم و بين الاستسلام لليأس ، فهل استطاع النثر أن يصمد مثله؟

ثانيا: النـــثر:

إذا كان من الطبيعي أن يتعرض النثر للظروف التاريخية نفسها التي تعرض لها الشعر، و أن يعاني ما عاناه من ذل التقييد و التحريم، فإننا نستطيع أن نتوقع بأن يكون دوره في المحافظة على هوية الموريسكيين أقل من دور الشعر، و هذا بالاعتماد على أن الطبيعة العاطفية للشعر تمكنه من التعبير عن وجدان الأمة أكثر من النثر، الذي يغلب عليه الطابع العقلي. ولكن يبدو أن مكانة النثر لم تكن تقل-في أدب الموريسكيين- عن مكانة الشعر . وقد يفهم من كلام «بالنثيا» أنها أعلى من مكانة الشعر، إذا اعتبرنا الأدب القصصي أدبا نثريا، في قوله:« وللموريسكيين أدب قصصي، وهو أعظم قيمة من شعرهم من الناحية الأدبية»(37) وقد أكد ذلك الأستاذ «ألبارو غالميس دي فونتس» حينما قال:« إن النشاط النثري للموريسكيين أكثر أهمية من عملهم الشعري»(38)

و على الرغم من قلة معلوماتنا ، عما نشر أو ترجم من هذا النثر، فإن ما بين أيدينا منه - على قلته- يكفي لتكوين فكرة عن الدور الذي قام به النثر- إلى جانب الشعر- للمحافظة على مميزات الشخصية الموريسكية، و تأكيد ارتباطها بالعالم العربي الإسلامي. و يظهر ذلك في القصص التي كانت شائعة وقتئذ ، والتي كانت في معظمها ذات طابع ديني، مثل قصة يوسف وزليخة

---

(36) عنان. نهاية الأندلس ص 417

(37) بالنثيا. السابق. ص 524

(38) GALMES DE FUENTES. IBID. P 240

التي كانت تروي كما وردت في القرآن الكريم ، وفي ذلك ربط للموريسكيين بمحتوى نصوصه ، و ترسيخ لمعانيه في أنفسهم.

وقد يعمد الموريسكيون إلى تعديل بعض القصص التي أشار إليها القرآن الكريم، مثلما فعلوا في « حديث ذي القرنين » وفي « حديث الملك الأسكندر » و هما قصتان ترويان حياة الأسكندر الأكبر، ولكن بعد أن أدخل عليها من التعديلات ما يؤهلها لأن تكون لصالح الإسلام و الموريسكيين، فالاسكندر « في هذه الأسطورة المستعجمية ، لا يقنع بأقل من ربط خيله ببرج الثور، و إلقاء سلاحه على الثريا، و ليس له من هدف من غزواته إلا نشر الإسلام دين الله، وتحريق الأصنام، و القضاء على عبّادها... »(39)

فالاسكندر ، هنا، لم يعد ذلك الملك المكدوني الوثني الذي أخضع الإغريق ودوخ الشرق القديم، و إنما تحول إلى إسكندر جديد، يفوق الإسكندر الأصلي قوة و طموحا. و ما دام الموريسكيون بحاجة إلى قوة مثل قوته الخارقة، فإنه لم يبق أمامهم إلا أن يُلبسوه طموحاتهم و آمالهم، ليصبح مثلهم لا همّ له إلا نشر الإسلام و القضاء على أعدائه من عَبدة الأوثان. و هكذا يتحول الإسكندر إلى بطل يعمل لتحقيق الحلم الموريسكي في الخيال، بعد أن عجز الموريسكيون عن تحقيقه في الواقع.

ومن القصص التي كانت شائعة آنذاك، قصة « حمام زرياب » وهي « قصة قرطبية من طراز ألف ليلة و ليلة، تمتاز ببساطة قالبها الأسطوري و ظرفه... بيد أن القيمة الحقيقية لهذه القصة إنما هي في طابعها نصف التاريخي، وفيما تقدمه إلينا من تفاصيل عن الحياة الخاصة لمسلمي الأندلس، في أزهى أيام الخلافة، لأنها تدور في أيام المنصور ابن أبي عامر... »(40)

ويغلب على الظن أن ربط حوادث القصة بأزهى عصور المسلمين في الأندلس ، وبعصر المنصور بن أبي عامر بالذات ، لم يأت صدفة، و إنما كان يهدف إلى تذكير الموريسكيين بأيام عزهم و مجدهم، وفي ذلك ما فيه من رفع لمعنوياتهم، و تشجيع لهم على التمسك بأصالتهم العربية الإسلامية، التي تبدو

(39) بالنثيا. المرجع السابق. ص 528

(40) بالنثيا. المرجع السابق. ص 527

-في هذه القصة- في صورة تجعلها جديرة بأن ينتمي إليها الموريسكيون، وبأن يعتزوا و يفتخروا بذلك.

ولم يكتف الموريسكيون بهذا النوع من القصص، لتأكيد انتمائهم للمجتمع العربي الإسلامي ، و رفض الاندماج و الذوبان في المجتمع الإسباني المسيحي، و إنما لجأوا -كما سبق أن أشار شاعرهم محمد بن داود- إلى نوع آخر للتعبير عن آمالهم في الخلاص ، وهو النبوات و التكهنات التي شاعت في القرن السادس عشر. وقد عللت الأستاذة «لوس لوباث» ظهورها بقولها:«وقد كانت وضعية الموريسكيين في حالة لا مزيد عليها من اليأس، حتى إنهم قد لجأوا إلى حيلة مدهشة...لاستمداد الشجاعة، إنها النبوات المزعوم بأنها مخطوطات قديمة، و التي تعلن-باستثناء بعضها-عن مستقبل مجيد و مظفر للطائفة الإسلامية»(41)

وقد كثرت النبوات في الأدب الألخميادي(42) و تعددت مصادرها ، فلم يكتف الموريسكيون بنسبتها إلى العلماء و الأولياء المسلمين، وإنما توسعوا في ذلك حتى نسبوها إلى أحبار الكنيسة، مثل القديس «إيزيدور»(43) الإشبيلي ، كما أورد الأستاذ دي فوينتيس(44). وقد أورد لويس كاردياك العديد من تلك النبوات التي كانت تنتشر بين الموريسكيين، و منها :

«أن الأتراك بمعية جيوشهم سوف يتحولون إلى روما ، وسوف لا يتم إلا إنقاذ المسيحيين الذين يعتنقون دين محمد- أما الآخرون فسوف يؤسرون أو يقتلون»(45)

ومنها أيضا :«ستقع فضائح، وسيتم تحالف بين عقيدة العرب و عقيدة المسيحيين، والناس جميعا سوف يرجعون إلى دين العرب.»(46) . ومن بين تلك النبوات أيضا «أن المسلمين سوف يرجعون مرة ثانية إلى إسبانيا، و أنهم سيدخلونها من أربع جهات...وأن المسلمين سوف يحتلون كامل إسبانيا...»(47)

---

(41) LOPEZ-BARALT,LUCE.IBID,P 66

(42) لوباث، بارالت لوس. النبوءة في الأدب الألخميادو- الموريسكي. ترجمة عبد الجليل التميمي. المجلة التاريخية المغربية. ع 21، 22. ص 51

(43) هو القديس إيزيدور ISIDORE الإشبيلي، أسقف إشبيلية، عاش بين سنتي 560، 636م وهو الذي أعطى الكنيسة الإسبانية تنظيمها النهائي.

(44) Galmes de Fuentes. Ibid, P 241.

(45) كاردياك. المرجع السابق. صص 61=62.

(46)،(47) نفسه. ص 62.

وهذه النبوءات تكشف بوضوح عن طموحات الموريسكيين وعن الآمال التي كانوا يعلقونها على الدولة العثمانية، التي كانت أقوى دول الإسلام آنذاك. فقد كانوا يحلمون- عبر هذه النبوءات- بأن يكون الخلاص على أيدي العثمانيين الذين سيحتلون روما، التي كانت عاصمة المسيحية، ورمز قوتها آنذاك، كما كانوا يحلمون بأن يهب المسلمون لإعادة فتح الأندلس. و الحلم المشترك بين كل هذه النبوءات، هو أن الإسلام سينتصر حتما على الصليبية.

ولم يتوقف الموريسكيون في نبوءاتهم عند حدود الأحلام، و إنما حاولوا- في بعض الأحيان- أن يتجاوزوا ذلك إلى التنبؤ بأن ساعة الفصل قربت ، و بأن موعد الخلاص قد آن . ومن ذلك تلك النبوءة التي جاء فيها: « أن الله سوف يخلق في هذا الزمان ابنا للجزيرة، و أن أباه سيكون رجلا أصم، ووالدته امرأة ذات عينين زرقاوين، و أن أحد إخوته سيولد مختونا » (48)

وقد أولى الدارسون هذه النبوءات عناية خاصة، و أسندوا إليها أدوارا و نتائج هامة، فهي - كما رأينا عند لوس لوباث-حيلة لاستمداد الشجاعة. أما عند لويس كارداياك،

فهي تعبير من الموريسكيين عن أملهم في مصير أفضل، وتعبير عن رفضهم للمجتمع المسيحي. وهي « تعبير عن أصل ديني، وهي تؤكد أيضا الإيمان بمصير سياسي محدد.

وهذان العنصران سوف يدمجان ليصلا إلى حد الاقتناع بقرب انتصار الهلال على الصليب.»(49)

و أما « مارمول كارباخال » فقد ألح « على الدور الهام الذي لعبته هذه النبوات في تهيئة حرب البشرات »(50) التي وقعت سنة 1569م، بعد أن تعسفت السلطات الإسبانية في تنفيذ القانون الذي أعلن بغرناطة في أول جانفي سنة 1567م. ومعنى ذلك أنه يرتب على تلك النبوءات نتائج عملية مباشرة. وربما كان ذلك أقصى ما يمكن أن يطمح إلى تحقيقه الأدب، الذي يكفيه-عادة- أن يؤثر بطرق خفية بطيئة و غير مباشرة.

---

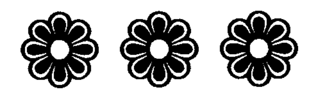
(48) كارداياك. المرجع السابق. ص 63

(49) نفسه. ص 64

(50) نفسه. ص 61

و هكذا حاول الأدب الألخميادي ، أو أدب ما بعد الانهيار، أن يتصدى للفناء بالمحافظة على المقومات الثقافية للشعب الموريسكي، و العمل على تأكيد هويته العربية الإسلامية، وإن توسل إلى ذلك بما يشبه الخرافات من التكهنات و النبوات أحيانا. ولا يهمه أن تكون قد صدرت عن أولياء المسلمين أو قديسي المسيحيين، بل المهم عنده هو أن تحافظ تلك النبوات على بصيص الأمل في النفوس ، و أن تحول دون استسلامها وقد نجح الموريسكيون-على الرغم من ملاحقات الكنيسة و فظاعات دواوين محاكم التفتيش- في المحافظة على كيانهم المتميز، إلى أن صدر قرار الملك فيليب الثالث بطردهم و ترحيلهم عن إسبانيا سنة 1609م، بعد أن أعلنت الكنيسة عن فشلها في انتزاعهم من دينهم القديم، و يئست من إمكانية تنصيرهم.

و إذا كان الموريسكيون قد طردوا و رحلوا بوحشية عن الأندلس، فإن منجزات عبقريتهم لا تزال مجسدة في الكثير من مظاهر الحياة الإسبانية المعاصرة، ومن بينها أدبهم الألخميادي الذي لم يكتف بالمحافظة على هويتهم ، و إنما تجاوز ذلك إلى تخليد محنتهم تخليدا فنيا، فتجلت فيه- كواحدة من أكبر المحن التي عرفتها الإنسانية- بكل ما فيها من ألوان الآلام و المعاناة ■



بنيـــة النـــص النثـــري في الأدب الجزائري القديم

الأســـتاذ: محمد تحريشي
جامعة وهـــران-الجـــزائر.

النثر الجزائري على عهد الحماديين :

و نحن نقدم على تناول هذا الموضوع، نطرح سؤالا مهما: ما محور علاقة هذه النصوص النثرية، على قلتها، بالحماديين على وجه الخصوص، و بالجزائر على وجه العموم، خاصة إذا انطلقنا من المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، على أنه يعبر عن شخصية الكاتب أو المرسل؟ . ومن نافلة القول، إن هذا النثر عكس خصوصيته و تفرده ، وفي الوقت ذاته انتماءه إلى الثقافة العربية.

لقد كان النثر ضرورة حياتية بالنسبة إلى الحماديين ، «فاحتياج الدولة إلى الكتابة في مثل هذه الموضوعات ، لتسيير شؤونها، يستوجب انتخاب كتاب نبهاء ذوي مروءة و حذق ، إن كانوا موجودين في الآمة، وهذا متوقع إبان نشأة دولة بني حماد، لأنهم لم يستقدموا كتابا ، فيما علم عنهم ، لأن مملكتهم كانت مزدهرة بالعلوم و الآداب ، وفيها فقهاء و أدباء » . (1)

لقد اتخذ النثر في هذا العصر اللغة العربية وسيلة في التعبير، كما اتخذ نظام الحكم اللغة نفسها لغة رسمية، ثم إن حمادا مؤسس الدولة الحمادية نشأ بالقيروان نشأة عربية اسلامية، درس الفقه و الجدل، و علوم العربية(2).

ولعل هذه الثقافة هي التي وجهت الإنتاج الأدبي على عهد الحماديين هذا التوجه العربي، فقد اتخذ الحكام الحماديون لأنفسهم كتابا لتصريف الشؤون الإدارية للدولة ، «واتخذ الأمراء الكتاب ، وكان ديوان الإنشاء مصلحة من مصالح الدولة على أرقى ما يمكن تصوره من النظام ، ترتب له الدواوين ، و ينتخب له الكتاب من كل ذي قلم سيال و قريحة و قادة و بلاغة نادرة »(3).

و على الرغم من أن الدولة الحمادية استمرت قرنا و نصف من الزمن، إلا أن الوصول إلى نثرها ، أو رسائلها ، أمر صعب ، لضياع أغلب النصوص

---

(1)- أحمد بن محمد أبو رزاق 1979 الأدب في عصر دولة بني حماد 173 الشركة الوطنية للنشر و التوزيع.

(2)- ينظر لسان الدين بن الخطيب 1964 أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام. 71-85 القسم الثالث. تح. أحمد مختار العبادي. محمد إبراهيم الكتاني- الدار البيضاء

(3)- موجز التاريخ العام للجزائر .267

مع ما ضاع من تراث ثقافي و فكري. و هذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول : «بحثت عن الرسائل الفنية ظانا أن أعثر عليها اعتمادا على بعض الأمراء و الوزراء ، لكنهم لم يدوّنوا نصوصها، فحرمونا منها مختارين، أو مضطرين لعدم تمكنهم منها »(4) و مثل هذا الزعم يدفع إلى اليأس و القنوط، و يجعل عملية الوقوف على خصائص هذا النثر أمرا محفوفا بالمخاطر ، إن لم يكن مستحيلا، لأن أغلب المصادر التي اهتمت بهذه المرحلة أشارت إلى وجود نصوص إبداعية، ولكنها لم تقيدها ، فابن الأثير ، على سبيل المثال، أشار إلى وجود ثلاث رسائل سلطانية(5) واكتفى بالإشارة و التلميح دون التقييد.

1- و يبدو أن من أهم نصوص هذه الفترة ، نص لأبي عبد الله محمد الكاتب المعروف بابن دفرير ، و الذي جعله صاحب الخريدة أحد كتاب الدولة الحمادية، المتصرفين في الكتابة السلطانية ، و أورد له رسالة كتبها عن سلطانها يحي بن العزيز الحمادي، وقد فر من مدينة بجاية أمام عسكر عبد المؤمن يستنجد بعض أمراء العرب بتلك الولاية.

نص الرسالة .

«كتابنا و نحن نحمد الله على ما شاء وسر، رضى بالقسم، و تسليما للقدر، و تعويلا على جزائه الذي به من شكر، و نصلي على النبي محمد خير البشر، وعلى آله وصحبه ما لاح نجم بسحر، و بعد ، فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع، لقبح آثار من خان في دولتنا و ضبغ استفز أهل موالاتنا الشنآن، و أغرى من اصطنعناه و أنعمنا عليه الكفران، فأتوا من حيث لا يحذرون ، و راموا من حيث لا ينصرون، فكنا في الاستعانة بهم و التعويل عليهم كمن يستشفى من داء بداء، و يفر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغت مكرهم ، و أعجل عن

(4)- الأدب في عصر دولة بني حماد 174

(5)- ابن الأثير ، الكامل في التاريخ ، 8: 102.103 ط:6 دار الكتاب العربي بيروت.

التلافي أمرهم، و يرد بال أمرهم إليهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، و ملنا إلى مظنة الأمنة، و بعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، و نستنفر من كنا نراه للمهم عدة، و أنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، و تثنى عليه الخناصر ». (6).

إن معالجة هذه الرسالة معالجة نقدية حديثة تستدعي الاعتماد على أدوات إجرائية تكشف عن جماليات هذا النص التراثي، و عن المثيرات الأسلوبية في حدود نظام لغوي خاص، و الوقوف على أهم مفاتيح مكونات هذا الخطاب للوصول إلى القيم الأسلوبية و الجمالية التي تقدمها هذه العناصر و المكونات.

1- خاصية التقابل و التشاكل :

تتحدد هذه الخاصية من خلال علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، ومن خلال علاقة هذه الألفاظ بالنظام اللغوي للنص، فقد « ذهب هيالمساليق إلى أن الأسلوب يمكن أن يحدد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء كما يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، و كذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تتنزل فيه، فالأسلوب في نفسه دال يستند إلى نظام إبلاغي متصل بعلم دلالات السياق ، أما مدلول ذلك الدال، فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة » (7).

لقد استفاد ابن دفرير من هذه الخاصية في نصه الذي جمع بين ثنائيات متضادة، كالجمع بين انتصار عسكر عبد المؤمن، و فرار يحي بن عبد العزيز الحمادي، أو الجمع بين الشعور بالهزيمة و المرارة ، و الرغبة في الإنتصار بطلب النجدة و العون من قبائل بني هلال و لعل هذا الجمع دال على ذلك التنازع النفسي وحدة المزاج و العصابية الذي عانى منه السلطان و كاتبه ابن دفرير ، لقد جاء هذا الجمع كـ « تفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية » (8) و ليدل دلالة

---

(6)- العماد الأصفهاني 1973 خريدة القصر و جريدة العصر- قسم شعراء المغرب 1:179، تح، محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحي- النشرة الثانية - الدار التونسية للنشر.

(7)- عبد السلام المسدي، 1983 النقد و الحداثة 59، ط ا دار الطليعة، بيروت.

(8)- محمد العبد، 1989 اللغة و الإبداع الأدبي ، 61ط ا دار الفكر للدراسات ، القاهرة

قوية على امتداد الصوت و شموله و اتساعه ، لينقل بصدق ذلك الشعور الذي يجمع الشمول و الاتساع، و من « الوجهة النفسية ينحصر الفعل اللغوي الأساسي في إعطاء قيمة رمزية للعلاقة » (9) . ويبدو أن دلالة الألفاظ على معاني متضادة تساعد المبدع على مراوغة اللغة لإبداع نصوص أدبية تثير الناقد و تحفزه على مقاربتها، فالنقاد العرب القدماء، على سبيل المثال، تتبعوا ذلك من خلال مدوناتهم. فلقد « أثار التقابل بين الدال و المدلول عند علماء اللغة العربية نشاطا لغويا لترصد بعض الظواهر » (10) كالترادف و الأضداد و المشترك اللفظي، و لا يمكن الوقوف عند هذه القضايا وقوفا مثمرا إلا من خلال السياق الأسلوبي الذي ترد فيه، فابن الأنباري قرن الألفاظ المتضادة بالاستعمال من خلال ذكره نصوصا استعملت فيها هذه الألفاظ . (11)

وقد نبه بعض الدارسين المحدثين على أهمية السياق الأسلوبي في العمل الأدبي إذ يقول « السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بوساطة عنصر غير متوقع، التناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي... و تكمن القيمة الأسلوبية للتناقض، في نسق العلاقات الذي يعمل التناقض نفسه على إقامته بين عنصرين متصادمين »(12)

لقد استطاع ابن دفرير أن يوظف الألفاظ توظيفا حسنا ليكشف عن قمة المعاناة كقوله: « استفز أهل موالاتنا الشنآن، و أغرى من اصطنعناه و أنعمنا عليه الكفران، فأوتوا من حيث لا يحذرون ورموا من حيث لا ينصرون فكنا في الاستعانة بهم و التعويل عليهم كمن يستشفي من داء بداء » .

لقد استطاعت هذه الجمل أن توجه القارئ إلى جمالية هذا التعبير الذي على التقابل بين جمل متوالية في مقام أول، ثم على تقابل الألفاظ في تواليها ، في مقام ثان، فأنتج ذلك دلالة خاصة للنص على إبداع علاقات إسنادية جديدة، اعتمد فيها على التشبيه، و التي أدت إلى تواصل دلالي ناتج عن تواصل الكلمات ، الجمل. و مع ذلك فهل اختار الكاتب ألفاظه، أو أن سياق الحال فرض عليه معجما لغويا فرضا طوعيا.

---

(9)- فندريس. ج اللغة 36، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص- مكتبة الأنجلو مصرية

(10)- فائز الداية 1985 علم الدلالة العربي 77 ط 1، دار الفكر، دمشق

(11)- ابن الأنباري، الأضداد

(12)- ميكائيل ريفاتير معايير تحليل الأسلوب 56، ط1تر : حميد الحمداني، منشورات دار سال، الدار البيضاء

يبدو أن سياق الحال، و الموقف الإنساني الذي مر به الكاتب وجه ذلك الاختيار فجاء متماشيا و ذلك الموقف، و لعل هذا الأمر ، يعد من صميم الدراسة الأسلوبية ، « و إذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحي، بل بتفصيله النسيجوي، و باللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم و التطويع، فإن ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة و تعبيرية من غيره من الألفاظ ، لا سيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة ، أو بفئة إجتماعية ذات معجم مميز » (13).

ولعل هذا ما يميز الكلام العادي عن الإبداع ، و نص ابن دفرير، و إن كان تغلب عليه المباشرة و التقريرية ، نص مبدع مرتبط بعصره، و بظرف سياسي و اجتماعي خاصين، وهو نص له أسلوبه الخاص به، و « و الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، و هذا معناه أن الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال و التوقع ». (14)

إن اختيار الكاتب ألفاظه، أنتج دلالات تقربنا إلى واقع النص الدي تشاكلت ألفاظه، و جمله لتضفى على المعنى جلالا وجمالا ،كقوله على سبيل المثال:« ...فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، و ملنا إلى مظنة الأمنة، و بعثنا في أحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، و نستنفر من كنا نراه للمهم عدة، و أنتم في هذا الأمر أول من يليهم الخاطر، وتثنى عليه الخناصر ». فجاء هذا النسق اللغوي ليؤكد على المعنى الذي أراده الكاتب، على الرغم من أن اللفظ يمكن أن ينصرف إلى أكثر من دلالة لعدم تقيده بسياق واحد إلا أنه، ههنا، قد جاء مقيدا بضرورة إثراء النص، فالأفعال اعتزلنا، ملنا، بعثنا، نستنجد" تشاكلت لتسهم في بناء النص بناء يتماشى، و طبيعة الموضوع، و الظرف السياسي، ثم تشاكلت مع ما يليها من ألفاظ لترسم واقع النص.

---

(13)- اللغة و الإبداع الأدبي، 207

(14)- النقد و الحداثة، 58

2- في البنية اللغوية للنص :

لقد جاء بنية النص اللغوية بنية تقليدية أخذت من خصائص النص القديم الفنية و الجمالية وفق أنساق اعتمدت ألفاظا بسيطة سهلة غير مستعصية على الفهم. وقد جاءت هذه البنية في جمل إسمية، و جمل فعلية، ومع تفاوت نسبي بينها. وقد قلت الجمل الاسمية، و التي تدل على الثبات والسكون مقابل الجمل الفعلية التي تعني الحركة والفعالية.

- البنية الفعلية للنص :

لقد غلبت على هذا النص البنية الفعلية، فكانت أغلب جمله جملا فعلية، تدل على الحركة و الحيوية و الفعالية، لترصد الحدث و تساهم في رسم حيز النص و لحمته. وقد أكثر الكاتب من استعمال الأفعال الثلاثية ليعبر عن ديمومة الحدث و حركته، و يعكس نوعا من الرضى و الاستسلام، و قبول ما وقع بآسى و تحسر.

لقد أدت جمل النص الفعلية إلى تماسكه هذا من خلال علاقات الجمل الإسنادية لتدل دلالة طردية بين الحركات ، حيث تكون الحركة السابقة و الأفعال ترسم لنا الخط الرأسي التصاعدي . يقول ابن دفرير:فإنه لما أراد الله أن يقع ما وقع لقبح آثار من خان في دولتنا و ضبع(*)، استفز أهل موالاتنا الشنــــآن(**) و أغرى من اصطنعاه و أنعمنا عليه الكفران ، فأوتوا من حيث لا يحذرون ، و رموا من حيث لا ينصرون ».

وهكذا نجد الجمل الفعلية تتوارد و تتوالى ، وقد توزعت بين جمل في زمن الماضي، و جمل في زمن الحاضر أو المستقبل، لتؤكد على الحركة التي قد تتطلع إلى الثورة و التغيير و التجدد، و بذلك ابتعد عن الحياد، فحدد موقفا مما حدث، فطغت الحركة على السكون ، لتعبر عن طلب النجدة من قبائل بني هلال « و بعثنا في أحياء بني هلال نستنجد منهم أهل النجدة، ونــــستــــنفر

(*)- ضبع: جار و ظلم أو مد يده للصلح مع العدو

(**)- الشنآن: المقت و البغض

من كنا نراه للمهم عدة ».

إن هذه الجمل الفعلية مدت النص بجمالية خاصة تعتمد على الإنسجام والتوافق، و يصبح ما ذكره عبد الملك مرتاض في نص "أين ليلاي" مهما في هذا المجال. يقول:« و الذي أفضى إلى هذا الانسجام في النظام التركيبي لهذا النص تتابع ملفوظات تكاد أن تستميز بالخصائص الإيقاعية نفسها في تشكيلات...حيث إن كل تشكيلية تتخذ لها نظاما تركيبيا يقرب أجزاءها . بعضها من بعض من وجهة ، و لا يجعلها تنأى، في تركيبتها العامة عن التشكيلات الأخريات من وجهة أخرى». (15) و يبدو أن هذه الخصائص هي نفسها خصائص ابن دفرير االذي جاء نصه خفيفا مؤديا للغرض المنوط به، و جاء ذلك عن طريق اختيار المؤلف للألفاظ التي كونت لحمة هذا النص و انسجامه من خلال السياق الذي وردت فيه« إن معنى الألفاظ المفردة غالبا ما يكون عاما و غامضا ، و يتلاشى هذا الغموض في معاني الألفاظ المفردة إذا دخل اللفظ في ضمائم تركيبية تحدد معناه و تخصصه. ومن هنا يتولد من المعنى المعجمي للفظ معنى آخر » . (16)

إن البنية الفعلية لهذا النص استفادت من بلاغية الألفاظ : حيث استعملت استعمالا مجازيا ، فانزاحت الجمل عن معانيها الحقيقية لتساهم في رسم جمالية هذا النص، وقد وفق الكاتب إيما توفيق في إيراد ألفاظ بحمولات معرفية تعكس موقفه، و موقف السلطان يحي بن عبد العزيز ، مما حدث ، و تجعل القارئ يلتفت إلى ما حدث ووقع بكثير من التعاطف كقوله:"...فكنا في الاستعانة بهم و التعويل عليهم كمن يستشفى من داءبداء، و يفر من صل خبيث إلى حية صماد، حتى بغت مكرهم، و أعجل عن التلاقى أمرهم، و يرد بال أمرهم، فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة، و ملنا إلى مظنة الأمنة ». لقد عكس هذا النسق اللغوي عدول الألفاظ عن معانيها الحقيقية، وقد اعتمد على البنية الفعلية في ذلك، و التي حققت تواصلا دلاليا بين الكلمات و الجمل، عن طريق إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ، وعن طريق البدءبالفعل الماضي، ثم الانتقال

---

(15)- عبد الملك مرتاض، 1992 اين ليلاي، 70. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

(16)- اللغة و الإبداع الأدبي، ص 35

إلى الفعل المضارع لاستحضار الحدث و التأكيد عليه، و لصنع المقابلة بين الأزمنة، بين زمن الفعل الماضي، و زمن الفعل المضارع، لإثارة القارئ ليتفاعل مع النص من الداخل ، ففي الواقع « ...هناك قراءتان : قراءة الناقد و القارئ طبعا ، و قراءة النص التي يخلقها النص، يعني النص نفسه يفتح فضاء أو لا يفتح » (17) و يبدو أن هذا النص قد فتح فضاء خاصا، و دعا إلى قراءة تنبع من داخله و تفترض الإنطلاق من سياقه التاريخي و الاجتماعي و السياسي، إلا أن هذاالانفتاح ظل محدودا لطبيعة الموضوع و تقييده بالظرف الزمني فجاء راصدا للحوادث طارحا لموقف الكاتب و سلطانه مما وقع و حدث، فأوجد سياقا خاصا به قد يتقاطع مع سياقات مشابهة له، فالحوادث التاريخية كثيرا ما تتشابه.

3- بنية النص الدلالية :

يرتكز نص ابن دفرير على فكرة محورية تقوم على تحديد موقف مما وقع لأخذ العبرة و العظة، فرصدت لذلك مجموعة من الكلمات ترتبط دلاليا لتعبر تعبيرا صادقا عن الأسى و الحزن و الأسف.

و الواقع أننا لا نستطيع أن ندرك كلمة من كلمات هذا النص إلا ضمن مجموع الكلمات المتصلة بها دلاليا أو كما يقول ليونس LYONS « يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي » (18) و بهذا أسهمت في بناء حقل دلالي خاص بهذا النص، والذي يمكن أن يحيل إلى نصوص أخرى. مشابهة من الأدب الحمادي، وقد تتقاطع مع نصوص من الأدب العربية: ذلك أن الحوادث متشابهة، و المواقف منها أيضا متشابهة.

لقد اعتمد هذا النص على علائق إسنادية نهلت من خصائص اللغة العربية الإبداعية من خلال إيجاد علاقة طردية بين الكلمات المكونة لهذا النص، و التي تجسد حقلا دلاليا ، فالحقل الدلالي هو مجموعة من المفاهيم تنبني على علائق لسانية مشتركة، و يمكن لها أن تكون بنية من بنى النظام اللساني. (19)

---

(17)- عز الدين المناصرة و آخرون، ندوة العلوم الإنسانية و القراءات 11، مجلة كتابات معاصرة- المجلد الرابع، العدد 15، أيول 1992، بيروت.

(18)- أحمد مختار عمر 1988، علم الدلالة ، 80 عالم الكتب، القاهرة، عن THEORY OF MEANING14

(19)- ينظر: GEORGE MOUNIN CHEFS POUR LA LINGUISTIQUE P 160, PARIS SEGHER 1971

فلا شك أن هناك علاقة لا انفصام لها بين الكلمات المكونة لهذا النص. فلو أخذنا، على سبيل المثال، قوله:« ...فعند ذلك اعتزلنا محلة الفتنة ، و صلنا إلى مظنة الأمنة، وبعثنا في إحياء هلال نستنجد منهم أهل النجدة، و نستنفر من كنا نراه للهمم عدة »لوجدناه حقلا جزئيا ينضوي تحت الحقل الكبير للنص، ولو جدنا أيضا أن النسق اللغوي قد استخدم ألفاظا من مثل (اعتزل ، مال، بعث، استنجد) و ربط هذه الألفاظ بكلمات أخرى كقوله :الفتنة؛ مظنة الأمنة، أهل النجدة، عدة ... و بهذا فقد أسهمت كل هذه المداخل المعجمية في رسم الحقل الدلالي الخاص بها، والدي هو جزء من الحقل الدلالي العام، ويبدو « أن تصور الحقول الدلالية التي تكون نظاما لسانيا ما، يختلف من باحث إلى آخر ، و ما ذلك إلا لأن تحديد الحقل يخضع خضوعا إلزاميا لذاتية الباحث نفسه دون تدخل أي عامل موضوعي أو لساني بحت »(20) . ولعل هذا التحديد متعلق بالناحية النظرية.

أما من الناحية التطبيقية ، فإن تحديد الحقل يرتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي يجمع هذه الألفاظ أو تلك في حقل دلالي معين، أو يرصدها في حقل دلالي آخر.

و ربما يخضع هذا الأمر للاستعمال و الإبداع اللذين يجيزان هذه العملية عن طريق العلائق الإسنادية التي يوجدانها، لأن هناك مقاييس موضوعية(21) تساهم في ضبط الحقل الدلالي.

إن البنية الدلالية لهذا النص تستمد حضورها من الخطاب السياسي السلطوي الذي فرض نفسه على الخطاب الحمادي في ذلك العصر، و تندرج هذه البنية في السياق الفكري و الثقافي للدولة الحمادية مشكلة بنية مفرداتية للخطاب، والتي توزعت على المحاور التالية :

أ- ألفاظ دالة على الله تعالى، أو على صفة من صفاته : الله، شاء، القسم و القدر و الجزاء

ب- ألفاظ دالة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) أو على صفة من صفاته: النبي، محمد، خير البشر.

ج - ألفاظ دالة على الانسان أو على فعل من أفعاله ، و هي أغلب الألفاظ التي جاءت بعد حمد الله و الصلاة على رسوله من مثل خان، ضيع، أهل موالاتنا، أغرى، الاستعانة، المكر....الخ ■

---

(20)- أحمد حساني 1994 مباحث في اللسانيات.ص 164 ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.

(21)- المرجع نفسه 164 و ما بعدها.

الصورة الكنائية في القصيدة الجاهلية

الدكتور الأخضر عيكوس
جامعة قسنطينة -الجزائر-

أشرنا في الدراسة التي خصصنا ها لمفهوم الصورة الشعرية قديما إلى أهمية الكناية باعتبارها وسيلة فنية من وسائل الأداء الشعري، وذكرنا أقسامهاالمختلفة،وقلنا إنها تستطيع أن تسمو بالمعنى، وترتفع بالشعور إلى مستوى التعبير الفني، و الأداء الإيحائي الشفاف الذي لا يثير المخيلة فحسب، ولكنه ينفذ إلى الذهن عن طريق الحس، فيصدمه أولا بصورة المعطى الحسي التي هي صورة غير مقصودة ، ثم يفجؤه بعد ذلك بما يخفيه هذا المعطى الحسي من دلالات نفسية و فكرية،و ذلك بواسطة الإيماءة السريعة، و اللمحة الخاطفة التي يتلقفها العقل والشعور مبهوريْن ببهجة الاكتشاف و مسرة المفاجأة(1) .

ولا نعود الآن إلى تكرارما ذكرناه من تلك الأقسام كالإشارة والإيماء والتعريض و التمثيل و الرمز، إلخ...لأن الذي يهمنا من الكناية ليس كثرة أقسامها ، وتعدد أنواعها ، وإنما الذي يهمنا هوطبيعتها التعبيرية ، ووظيفتها الفنية باعتبارها أداة من ابتكار الخيال الشعري،ابتدعها لكي يمارس من خلالها وبها نشاطه الفني والإبداعي على الأشياء والمعاني.

ولأن الفرق بين هذه الأنواع إنما هو فرق في الدرجة الفنية، وفي بعد الدلالة أو قربها فحسب، وليس فرقا في جوهر الصورة الكنائية التي لا بد أن تحمل دلالة مزدوجة، الأولى ظاهرة، لا يقصدها الشاعر، والثانية خفية وهي المقصودة.

وهذه الدلالة تبعد أحيانا عن الإدراك فتفتح مجالا لنشاط ذهنْ المتلقي و خياله كي يبحث عن العلائق الموجودة بين ظاهر الصورة ، وما ترمز إليه ، ويقيم جسرتواصل بين المعطي الحسي الملفوظ، و المعنى الخفي المعبر عنه بوساطة هذا المعطى.و بينما يسهل على المتلقي إقامة هذا الجسر بين حدي الكناية البسيطة، منفعلا انفعالا سريعا بمثيراكتشاف العلاقة بين الحدين، فإنه يصعب عليه أن يقيم هذا الجسر بين حدي الكناية المركبة التي لا تقدم نفسها بسهولة نظرا لما يكتنفها من غموض، بسبب عمق دلالتها و بعد متناولها.

---

(1) راجع بحثنا:مفهوم الصورة الشعرية قديما في : مجلة الآداب ، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة ،الجزائر،عدد02سنة 1995

وهكذا فحين يقول امرؤ القيس مصورا ما يعتري نفسه من هموم:

ظللت ردائي فوق رأسي قاعدا

أعد الحصى، ما تنقضي عبراتي(2)

فإننا لا نبذل كبير جهد في العثور على العلاقة بين ظاهر عباراته «أعد الحصى»، والإحساس النفسي الحزين الذي تومئ إليه هذه العبارة. إذ أن الشاعر «إنما أراد أن يشير إلى ما يحيط به، ويغلب على نفسه من الهمّ والكرب، فذكر حالا من تلك الأحوال التي تصاحب أمثال تلك المواقف، فقال أعدّ الحصى، ولم يحاول أن يصور لك إحساسه، وإنما ترك لك ذلك بعدما فتح الباب الواصل بك إليه»(3)

و أما حين نقول : «فلان كثير الرماد »،فإن هذه العبارة لا يفهم منها أن الممدوح كريم إلا إذا قام الذهن بعملية تحليلية للكشف عن العلاقة بين كثرة الرماد و الكرم ، وهي العلاقة التي يحددها البلاغيون كما يلي :

إن كثرة الرماد تعني كثرة إحراق الحطب، وكثرة إحراق الحطب تعني كثرة الطبخ بقصد قرى الضيف وإطعام الجائعين...

وهذه الكناية، والتي هي كناية عن صفة ، يسميها علماء البلاغة «التلويح»، لأن الشاعر إنما يلوح عن طريقها إلى المعنى المراد، دون أن يصرح به .والتلويح بمعناه اللغوي هو أن تشير إلى غيرك من بعيد ، وأما بمعناه الاصطلاحي ، فهو«كناية كثرت فيها الوسائط بين اللازم و الملزوم »(4)، أي بين المعنى ولازم المعنى، كما في المثال السابق «كثير الرماد»، أو كما في هذا البيت للنابغة الذبياني يصف طول ليله:

تطاول حتى قلت ليس بمنقض

وليس الذي يهدي النجوم بآيب(5)

---

(2) ديوان امرىء القيس، اعتنى بتصحيحه الشيخ ابن أبي شنب ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ، 1974، ص 192

(3) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان ،د.محمد أبو موسى، دار التضامن للطباعة، الطبعة الثانية ، القاهرة، 1980، ص 364

(4) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي ،ط1، دار الكتب العلمية،بيروت ،1982،ص 365

(5) ديوان النابغة الذبياني،جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ،نشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، ص 44

وفي كتاب العمدة «تقاعس» بدل تطاول، و «يرعى» بدل يهدي.

و«الذي يرعى النجوم، يريد به الصبح أقامه مقام الراعي الذي يغدو فيذهب بالإبل والماشية، فيكون حينئذ تلويحه هذا عجبا في الجودة»(6).

و ليس من السهل إيجاد مثل هذه العلاقة بين عودة الصبح وانقضاء الليل، وبين عودة الراعي بالنجوم أو عودة الراعي بالماشية!...

إن مثل هذه الكناية تبقى ملفوفة ببعض الغموض مما يدفع المتلقي إلى إمعان فكره و تنشيط خياله من أجل الوصول إلى الدلالة الحقيقية التي لم يشأ الشاعر أن يصرح بها، و حجبها عنا لغرض ما !...

والمهم أن الكناية -مهما تعددت أنواعها- ستظل «عبارة صورية عرضية مباشرة تشير إلى معنى غير معناها الأصلي..إنها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر و قلبه»(7).

والكناية بعد هذا نوعان: بسيطة و مركبة، بصرف النظر عن كونها كناية عن صفة أو عن موصوف أو عن نسبة.

ونحن إذا عدنا إلى القصيدة الجاهلية لكي نتتبع من خلالها هذه الأداة الفنية، فإننا لا نعدم صورا كنائية في غاية الثراء و الجودة ، تمكن الشاعر الجاهلي بوساطتها أن يعبّر عن كثير من المعاني والموضوعات والمشاعر والأفكار ، وكذلك الانفعالات والأحوال المختلفة التي يستشعرها، ويقع تحت تأثيرها.

ونناقش فيما يلي هذه الظاهرة الفنية كما تبدت لنا في الشعر الجاهلي، معتمدين الأسلوب نفسه الذي اعتمدناه في دراستنا للصورة الاستعارية ، ومعتمدين كذلك التقسيم نفسه، حتى لا ندخل في تلك التفريعات و التقسيمات التي لا تستدعيها طبيعة الفنّ الشعري، ولا هي ضرورة من ضروراته الملحة، ذلك لأن الخيال الشعري نفسه- وهو صانع الصورة- إنما يمارس نشاطه في جوّ من الغموض، و يتعامل مع الأشياء دون تمييز بينها، وإنما تكتسب هذه الأشياء قيمتها بدرجات متفاوتة تبعا لما يصيبها من تغيير في طبيعتها من جراء

(6) العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تأليف أبي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق وشرح مفيد محمد قميحة،ط 1، دار الكتب العلمية ، بيروت،1983،ص 214

(7) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي،نشر بدعم من جامعة اليرموك،ط 1، إربد،الأردن، ص 163/162

تأثير الخيال الشعري فيها، وتبعا كذلك لما تحتوي عليه من مثيرات نفسية وانفعالية بالنسبة لوجدان الشاعر.

من هنا سيكون تقسيمنا الكناية بحسب نشاط الخيال ؛ فعندما يحلق هذا الخيال في أجواء نفسية أو طبيعية قريبة، تكون صوره بسيطة، قليلة الإيحاء، ويحدث عكس هذا حين يلج الخيال خبايا النفس البشرية ، و مجاهيل الذاكرة الإنسانية بما تتضمنه من صور و أفكار ورؤى و معتقدات، فنرى الصورة المنجزة ترسل إشعاعات في كل اتجاه، وتنشر حولها من الظلال و الأجواء الفنية ما يجعلها شبيهة بالخلية الحية في نسيج القصيدة العام.

وربما سبح هذا الخيال بعيدا فتجيء الصور الكنائية رمزا فنّيا مثيرا.

وإذن فنحن أمام نوعين من الكناية: كناية بسيطة و كناية مركبة.

الصورة الكنائية البسيطة:

فأما الكناية البسيطة، فهي الكناية التي لا تكثر فيها الوسائط بين اللازم و الملزوم(8) أي كناية قريبة.

« يُنتقل منها إلى المقصود من غير واسطة مثل «طويل النجاد»، فإن طول القامة وراءه مباشرة بحيث كأنه لصيق به«(9) . ومثل هذا قول امرىء القيس يصف امرأة:

ويضحي فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضّحى، لم تنتطق عن تفضل(10).

إن الشاعر أراد أن يعبر عن شرف هذه المرأة، ويصف ثراءها وغناها، ونومها الكثير« الذي لا يكون إلا عن غلبة الدم الطبيعي في سنّ النمو، وطبيعة الدم حارة رطبة، وهي طبع الحياة ومادتها، فيكون اللون به مشرقا، والماء في الوجه كثيرا، والأخلاق حسنة لأجل اعتدال المزاج، ولو ترك لفظ الإرداف، وعبر عما قصده باللفظ الخاص، وهو قوله،إنها مخدومة، لم تحصل هذه المعــاني التي

---

(8) علوم البلاغة، ص 359 و ما بعدها

(9) التصوير البياني، ص 384

(10) ديوان امرىء القيس، ص 79

حصلت بلفظ الإرداف»(11) ، أي باستعمال الألفاظ في لازم المعنى. ومثله كذلك قول عنترة يمدح رجلا:

بـــطل كـأن ثيابه في سرحة
يحذى نعال السبت، ليس بتوأم(12)

يعلق صاحب العمدة على هذه الصورة بقوله:« أراد أنه ملك ، لأن نعال السبت(وهي أحذية مصنوعة من جلود البقر المدبوغة بالقرط)، لا يحتذيها إلا كلّ شريف،..»(13).

إن نعال السبت تمثل بالنسبة للشاعر رمزا للنعمة والترف، ومن هنا، فإن نعت الممدوح بأنه يحذى هذه النعال، فذاك يعني أن هذا الممدوح ذو رفعة و مكانة عالية فيها عزّ، وفيها مجد وسلطان.

أما عبارة «كأن ثيابه في سرحة»، فهي تُخفي - على ما يبدو- دلالة رمزية عميقة: إذ أن الشاعر قد سما بالممدوح وارتفع به إلى أصله الطوطمي الذي انحدر منه، وهو شجرة «السرحة» العظيمة التي تبدو أنها كانت من الأشجار المقدسة(14)،وهي كناية مركبة.

و أما عبارة« ليس بتوأم»، فمعناه وحيد متفرد بالمجد، ليس بين القوم من يضاهيه، ويرتفع إلى مستواه.

ويقول عامر بن الطفيل، يمدح قومه، ويفتخر بهم :

هم الجابرون عظام الكسير
إذا ما الكسائر لم تُجبر (15).

و معناه أنهم «يغنون و يعطون من أقعده الدهر عن التصرف، فهو كالكسير أي المكسور ، وقوله: إذا ما الكسائر لم تجبر، مثَل، أي حين لايؤاسي أحد أحدا»(16).

---

(11) التصوير البياني، ص 375
(12) ديوان عنترة، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،1978،ص 27
(13) العمدة في صناعة الشعر و نقده، ص 225
(14) أنظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن ،ط2،مكتبة الأقصى،عمان،الأردن،1982،ص و ما بعدها
(15) ديوان عامر بن الطفيل، رواية أبي بكر الأنباري ،دا ببيروت للطباعة والنشر،بيروت،1979،ص 55
(16) نفسه، هامش صفحة 66

ومن السهل أن نلاحظ كيف يسمو هنا أسلوب الكناية بالمعنى والشعور إلى درجة من الغموض الفني الشفاف.

ويقدم لنا النابغة صورة مشابهة في مدح الغساسنة، وذلك حين يقول :

رقاق النعال طيب حجزاتهم

يحيون بالريحان يوم السباسب (17).

فقوله «رقاق النعال» يعني«أنهم لا يستخدمونها في المشي عليها لأنه لا حاجة بهم إلى ذلك إذ يركبون الخيول، ويعتمدون عليها في التنقل من مكان إلى مكان، ويلزم من ذلك الترف والسيادة، فهي كناية عن صفة؛ و «طيِّبُ حجزاتهم» كناية عن صفة أيضا، هي العفة و الطهارة، وقوله «يحيون بالريحان يوم السباسب»، كناية ثالثة عن صفة كذلك هي رقة أمزجتهم وحسن أذواقهم»(18).

ويوم السباسب هو عيد النصارى، ويسمى الشعانين(19).

إن الانتقال بين هذه الصيغ التعبيرية و دلالاتها الخفية لا يتطلب منا تخيلا أو إمعان نظر لإدراك العلاقة بين اللازم و الملزوم .فهذه الصورة الكنائية قريبة المتناول؛ أي أن المعنى الذي صيغت من أجل تصويره، والتعبير عنه، ليس معنى عميق الدلالة، لأن العلاقة بين الصورة اللفظية و الصورة المعنوية علاقة تلازمية!...

إن خصوبة الصورة الكنائية و قيمتها الفنية تكمن في كونها لا «تدل على المعنى دلالة مباشرة ، وإنما تلوح إليه ،و تومىء و تشير، وتترك تحديد المراد والنص عليه للقوى والملكات البيانية تشقق فيماوراءالحجب صنوفا من المعاني وضروبا من الإشارات...»(20)

ولنمعن النظر في هذه الصورة الكنائية لأوس بن حجر، فقد استطاع أن يخرج خصومه في هذا المشهد الساخر المضحك الذي لا يخلو من شعور بالمقت والكراهية و البغض لهؤلاء الخصوم؛ يقول :

---

(17) ديوان النابغة الذبياني، ص 49

(18) التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية،د.شفيع السيد،الطبعة الثانية،دار الفكر العربي،1982، ص 134

(19) ديوان النابغة الذبياني، هامش صفحة 49

(20) التصوير البياني، ص 376

يعلون بالقلع البصري هـــامهم

ويخرج الفسو من تحت الدقارير

تناهقون إذا اخضرت نـــعالكم

وفي الحفيظة أبرام مضاجير(21)

أي أنهم يتظاهرون بالبطولة والشجاعة ، بحيث تراهم يمتشقون السيوف العتيقة المنسوبة إلى القلع، وهو جبل بالشام(22). وهذه السيوف هي من الطول و الضخامة بحيث تعلو رؤوس خصوم الشاعر، مما يجعل الآخرين يهابونهم، ويرهبون جانبهم، ولكن حقيقة هؤلاء الخصوم غير ذلك تماما؛ فهم في منتهى الجبن و الخوف. وقد عبر الشاعر عن هذه الحقيقة بعبارة مقابلة للعبارة الأولى، ومضادة لها، وهي عبارة «ويخرج الفسوَ من تحتُ الدقارير».

ويضيف الشاعر إلى الصورة الأولى التي كشف من خلالها عن ضعف هؤلاء القوم صورة أخرى ضمنها ما يتصفون به من لؤم وبلادة وحقارة، فهم إذا ما أصابتهم نعمة وغمرهم خصب، تحولوا إلى حمير يتناهقون ، ويأشرون تعبيرا عما أحسوه من بطر النعمة؛ و أما إذا وقعت المصائب ، وحل الأذى بالناس، فهم أبرام مضاجير، أي غاضبون قلقون، ومنطوون على أنفسهم، ليس فقط تبرما من الزمن وخوفا منه، ولكن هروبا من المواجهة، وضنا بتقديم يد العون و المساعدة للآخرين، وهي الصفة النبيلة التي يتصف بها كل كريم.

ولنلاحظ كيف أوحت عبارة «اخضرت نعالكم» بفصل الربيع البهيج الذي تخصب فيه الأرض، فينبت العشب، وتزهر الطبيعة، وما يترتب عن ذلك من مرعى خصيب وكلأ أخضر، فإذا ما مشى المرء تلون حذاؤه بلون الأرض الخضراء التي تنشر البهجة و السرور، وتبث في النفس النشوة بعودة الحياة، فيطرب الكون، وتشرع عناصر الطبيعة في الغناء ، نباتا وحيوانا وطيرا وإنسانا!.. ولكن الشاعر أبى إلا أن يلتقط من هذا المجال الغنائي الفسيح صورة الحمير بنهيقه المنكر استجابة لطبيعة الشعور الذي أحسه تجاه هؤلاء القوم.

---

(21) ديوان أوس بن حجر تحقيق وشرح محمد يوسف نجم،دار صادر -دار ببيروت للطباعة والنشر،1960، ص 45 القلع: نوع من السيوف. الدقرار: التبان.

(22) ديوان أوس بن حجر ، هامش صفحة 45.

وهكذا تتضافر-هنا- كل من الاستعارة والكناية لكي تؤديا وظيفة فنية مشتركة ، تفيض بالأحاسيس النفسية الخصبة، وتنشر كثيرا من الظلال و الألوان حول المعنى الذي صيغت من أجل التعبير عنه.

والواقع أنه« من الإهدار لصور الكناية أن تتجاوز الدلالة المباشرة لهذه الصور، لأنها تعطي المعنى مذاقا خاصا، فحين يذكرون دقّ العنق، وقطع الرقبة، كناية عن القتل، ولو كان بغير ذلك فإنهم يقصدون إلى التشنيع وإبراز عنصر القسوة والعنف والإيجاع

والاقتدار، والتمكن، وشدة الغيظ، وما شابه ذلك مما تراه يعلق بصورة دق العنق أو حز الرأس..« (23).

وهذا يعني أن الدلالة المباشرة، أو المعنى غير المقصود في التعبير الشعري، لا ينبغي التقليل من أهميته، كما أن إلغاءه أو محاولة الاستغناء عنه أمر مستحيل؛ وكذلك تجاوزه إلى معان أخرى عن طريق التأويل، لا يقتضيها المقام، فليس ذلك مفيدا. إن عبارة النابغة الذبياني السابقة «رقاق النعال»، لا ينبغي أن يفهم منها أن ممدوحيه هم من اللين والرقة، بحيث إنهم ينتعلون الأحذية اللطيفة الناعمة حتى لا تتضرر أرجلهم، فهذا المعنى قد يتولد عنه في نفس المتلقي إحساس آخر تجاه الغساسنة ربما يكون مناقضا للإحساس الذي نبض به قلب الشاعر نحوهم. وكذلك عبارة عامر بن الطفيل هم الجابرون عظام الكسير »، فإن خيالنا لا ينبغي -بأية حال-أن يبقى رهين هذه الصورة الحسية، وإلا لجعلنا من القوم أناسا يمتهنون نوعا من أنواع التطبيب!..وهذا ما يفهم حرفيا من ظاهر العبارة، ولكن الشاعر كان يدرك ويعي تمام الوعي أن المعنى الخفي المصاحب للعبارة الملفوظة هو ما يتمتع به القوم من جاه وكرم وسرعة نجدة وإغاثة من حلت به نوائب الدهر، فأصبح كسيرا.

وإذن فإن كل صورة من الصور الكنائية السابقة، إنما تحمل في دلالتها المباشرة شعاعا أو أشعة تصلها بدلالتها غير المباشرة، وتلك الأشعة المتبادلة بين الدلالة الظاهرة والدلالة الخفية هي التي تحدد مجال التخيل بالنسبة للملتقى،

---

(23) التصوير البياني، ص 376

وهي التي تثير المخيلة ، وتنبه الذهن لكي يقوم بعملية الاستكشاف اللذيذة ، فينفعل ويتفاعل مع بقية مراكز الاستقبال التي اصطدمت بمثير لذة الكشف، بعد أن تمثلت لها الصورة حية متحركة. فلنلاحظ -مثلا- هذه الصورة التي يقدمها الطفيل الغنوي في مدح قوم :

أناس إذا ما أنكر الكلب أهله ✿ حموا جارهم من كل شنعاء مضلع(24).

إن خيالنا يتجه مباشرة إلى مجال الشدة والعسر، لأن عبارة «إذا ما أنكر الكلب أهله» تبث في نفوسنا الشعور بسوء الحال، و تغيير طبائع الأشياء، فالكلب ليس من عادته أن ينكر أهله، وهو حتى وإن أصيبوانقلاب الموازين!.. بداء الكلب المعروف، فإنه لا يبقى مع أهله، بل يتركهم ويهجرهم، فهل يكون إذن من الممكن أن ينكر الكلب أهله؟..

نعم، هو ينكرهم في وقت الشدة إذا استبد به الجوع، وأوشك على الهلاك، فيفقد وعيه بأهله فلا يعود يميز بينهم وبين أي أقوام غرباء، فإذا ما اقترب منه أحد نبح فيه!...

ولنتحسس ،إذن ، ما بثته هذه العبارة في نفوسنا من مشاعر، وما حركت في مخيلتنا من صور لا حصر لها، توحي أو تعبر كلها عن استفحال الشتاء، واشتداد الزمن على الإنسان الجاهلي، في صحرائه الحارة صيفا، الباردة شتاء.

وهذا الزمن العسير إنما هو في الحقيقة معيار لوزن همة الرجال! ففيه يعرف الرجل الكريم الشجاع من الرجل البخيل الجبان، وقوم الشاعر -هنا- رجال أبطال كرماء، لأنهم لا يرضون أن يشبعوا ويجوع جارهم.

إنها صورة من صور الكرم العربي الجاهلي التي تعبر في جوهرها عن إحدى القيم الجاهلية السامية التي تشكل مع قيم أخرى كثيرة جوهر الشخصية العربية الجاهلية.

ونقرأ لحاتم الطائي صورة مشابهة للصورة السابقة، وذلك حين يقول معبرا عن شعوره التضامني تجاه الآخرين:

وإني ليغشى أبعد الحي جفنتي ✿ إذا ورق الطلح الطوال تحسرا (25).

---

(24) ديوان الطفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد،دار الكتاب الجديد،ط1،بيروت،1968،ص 53.

(25) ديوان حاتم الطائي، دار بيروت للطباعة والنشر،1974،ص 48

إنها صورة أخرى من صور الكرم المفعمة بروح التضامن القبلي المتمثل في تقديم يد العون للآخرين و إغاثتهم وقت الشدة.وهذا لا يعني أن الشاعر يتباهى، أو يفتخر بأنه كريم كما ساد هذا الفهم الخاطيء وشاع بين الدارسين،، ولكن يعني أن حاتم الطائي، حين يفعل ذلك ويذكره، إنما هو يشبع رغبة نفسية متجذرة في أعماقه، إنها رغبة الإيثار على النفس، وحب الآخرين، التي تقابلها رغبة حب الذات، و الإغراق في الأنانية الفرديةالمفرطة..

ومن هنا فإن القيم والمثل التي كانت سائدة بين أفراد المجتمع الجاهلي لا يمكن أبدا أن تكون سلوكات مفتعلة أو مصطنعة يقوم بها الفرد رئاء الناس، بل هي مظاهر وخصائص مميزة لطبيعة النفس العربية الجاهلية، أكدها الإسلام فيما بعد وألح عليها.

وإذا كان الهدف من وراء سلوك معين من السلوكات التي يقوم بها الفرد هو الوصول إلى غاية أو تحقيق استجابة مشروطة بمثير ما، أو إشباع رغبة نفسية، فإن هنالك طرقا كثيرة يمكن أن يحقق الفرد -بوساطتها- غايته، و يشبع رغبته.

ولهذا إذا كان حاتم الطائي إنما قد سلك طريق البذل والعطاء، و إكرام الآخرين بغية تحقيق شهرة اجتماعية بين القبائل، فإن الوسائل و السبل التي تؤدي إلى هذه الغاية كثيرة. ومشاهير العرب أكثر من أن يحصوا أو يعدوا.

وعليه فإنه من النكران والجحود، بل من الظلم أن نجرد أجدادنا من أجمل القيم التي كانوا يتميزون بها، و نعريهم من أنبل الصفات و أشرفها ، وهي الصفات التي لازمتهم في الماضي ، وتلازمنا في الحاضر، و ستلازم أجيالنا القادمة في المستقبل.

و إذن فإن جفنة حاتم الطائي ليست إلا رمزا لهذا التضامن الاجتماعي الذي ساد بين القوم في سرّائهم و ضرائهم بصفة خاصة. و الضراء هنا معبر عنها بما يرمز إليها ويلازم صفاتها، وهو وَرقُ الطلح الذي ينحسر عن أغصانه ساقطا من شدة البرد والصقيع، وهما مظهران طبيعيان لفصل الشتاء الصعب على الجاهلي، مثلما هو صعب عليه فصل الصيف أيضا.

ولكن هذا الرمز -أعني رمز الكرم- لا ينبغي أن يلغي رمز البخل المضادّ له الذي شخصه الشاعر الآخر في عبارته :

ففتحت بابك للمكارم حيـــ ✿ ـــنَ تواصت الأبواب بالأزم(26).

وهو كذلك ما عبر عنه الأعشى في هذه الصورة الكنائية المثيرة التي يهجو من خلالها الحارثَ بنَ و علة ؛ يقول:

إذا زاره يوما صديق كأنما ✿ يرى أسدا في بيته و أساودا(27).

الصورة هنا ليست كناية عن البخل فحسب، ولكنها كناية عن التقاء صفتين سيئتين مُبغّضتين إلى نفس الشاعر الجاهلي هما صفتا البخل و الجبن اللتان تجسدتا في هذا المهجو؛ فهو لا ينكر صديقه ضنا بالتكرم عليه، ولكنه ينكره لأنه لم يعد يرى فيه إنسانا صديقا، بل أسدا يريد افتراسه أو مجموعة من الحيات الخبيثة التي اقتحمت عليه بيته لكي تفتك به!...

وهذه صورة معبِّرة بحق، فهي تجسد معنى البخل في أحقر مظاهره، و أبشع صفاته، وذلك حين يصبح البخل مقرونا بالجبن والخوف، كما يصبح الكرم – في مقابل ذلك– مقرونا بالشجاعة والتضحية و الإقدام.

ولنتأمل هذه الصورة جيدا لنرى كيف نفذ الشاعر بوجدانه إلى نفسية هذا البخيل الجبان، فتحسّس ما يعتلج في أعماقه من مشاعر الخوف و الأنانية و الرعب، ثم أذكى هذا الوجدانُ الخيالَ، وفسح أمامه مجال العالم الخارجي، لكي يشكل من عينياته الحسية الصورة المادية المناسبة للشعور الذي أحسه الشاعر تجاه مهجوه!..

وهذه هي طبيعة الكناية التي تتميز بنوع من الدلالة المزدوجة، لها ظاهر، ولها باطن، أي بارزة و خفية، وبينما يراعى في الأولى وجوب إرادة المعنى الحقيقي مع لازمه فإنه يراعى في الثانية وجوب موافقة لازم المعنى لمقتضى الحال...

فالصورة السابقة لا يمكن أن تعبر إلا عن الصفة أو الإحساس الذي عبرت عنه؛ ويتم هذا حين يمسك الشاعر بحقيقة الشعور، وينفذ بخياله إلى طبيعة الأشياء، فيحللها لكي يركبها من جديد، وفق مقتضيات هذا الشعور من جهة ، ووفق متطلبات الواقع الخارجي ومعطياته من جهة ثانية. ولكن قد يتم نـــوع

(26) ديوان طرفة بن العبد،داربيروت للطباعة والنشر،بيروت،1979،ص 88

(27) ديوان الأعشى الكبيرميمون بن قيس،شرح وتعـــليق محمد حسين، دار النـهضة،بيروت،1972 ،ص 115

آخر من التآلف بين الأشياء في نفس الشاعر تحت تأثير قوة الوجدان، ويقظة الخيال، يكون على قدر كبير من الخصوصية كما في هذه الصورة التي يقدمها لنا الأعشى معبرا من خلالها عن شعور نفسي أليم:

منَنت علي العطاء الجزيل ✿ وقد قصر الضنُّ مني كثيرا

فأهلي فداؤك يوم الجفا ✿ رإذ ترك القيد خطوي قصيرا (28)

فالقيد هنا رمز للعمى، كما يمكن أن يكون رمزا لعائق من العوائق الصعبة التي حالت دون مشاركة الشاعر في يوم الجفار الذي كان «بين بكر بن وائل و تميم بن مرّ»(29)

ويمكن أن نلاحظ هنا تداخلا بين الاستعارة والكناية، ولكن جواز إرادة المعنى الحقيقي محتمل، ومن ثم فإن الصورة كنائية وليست استعارية. وهنالك قرينة معنوية تمنع من أن يتجه الذهن إلى ظاهر العبارة، وتتمثل في موقف الشاعر النفسي، أو مقتضى الحال كما يقول البلاغيون.

إن انطفاء حاسة البصر لدى الشاعر هي بالنسبة إليه بمثابة قيد ربط رجليه، فمنعه من التحرك والانطلاق . وقد جاءت الكناية بالقيد عن العمى في منتهى التصوير الفني الذي يقترب فيه الشاعر من الرمز، لأنه لم يعد يرى في العمى مجرد تعطيل حاسة من الحواس أو قدرة من القدرات، ولكن أصبح يرى فيه قيدا لا يعوق الشاعر عن إشباع رغبته في رؤية الحياة و التمتع بها فحسب، ولكن يعوقه عن الفعل، وهذا هو الذي يؤلم الشاعر، ويحز في نفسه، لأنه شعر بالعجز عن المشاركة الفعلية في يوم الجفار إلى جانب الممدوح، والشعور بالعجز في مثل هذه المواقف مؤلم حقا.

وإذن فإن كلمة «قيد» التي كنى بها الشاعر عن «العمى» لم تعد مجرد معادل لفظي له، أو تتبيع أو إرداف، وإنما أصبحت هذه الكلمة رمزا عميقا عبر الشاعر من خلاله عن حقيقة العمى باعتباره آفة تتسبب في عجز الإنسان، وذلك بشلّ قدرته على الفعل، بصرف النظر عن شكل هذا الفعل و طبيعته.

---

(28) ديوان الأعشى، ص 147

(29) معجم البلدان ، ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، جزء 2، ص 145

وهكذا تبرز أهمية الكناية، وقيمتها الفنية التي لا تكمن في نقلها للمعنى نقلا غير مباشر فحسب، ولكن تكمن أيضا فيما تحتوي عليه من قوة في الإيحاء والدلالة الرمزية ، وشدة في التكثيف، وقدرة على التركيز والتأثير بصفة خاصة. وحين تتوفر هذه العناصر في الصورة الكنائية، فإنها تصبح رمزا.

ويبدوأن تعريف البلاغيين للرمز بأنه «كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم»(30) ، تعريف صائب ودال على حقيقة الرمز التكثيفية التي لا بدّ أن يشملها طابع الغموض الذي هو ميزة من ميزات الرمز ، كما تبرز ذلك بوضوح كلمة« خفاء » في العبارة السابقة.

الصورة الكنائية المركبة:

ألاحظ أننا بدأنا نخرج من الحديث عن النموذج البسيط للصورة الكنائية و أرانا بدأنا نتحدث عن النموذج المركب لهذه الأداة الفنية التي لم تحظ في النقد العربي القديم بمثل ما حظى به التشبيه و الاستعارة، نظرا -ربما- لكونها أسلوبا من أساليب تحسين الكلام و تزيينه، لأننا نجد ناقدا مثل ابن رشيق يعد الكناية-ويسميها الإشارة- « من غرائب الشعر و ملحه »(31)، كما نجد هذا الصنيع أيضا عند ناقد كقدامة بن جعفر الذي يسمي الكناية -تارة- الإشارة، وتارة أخرى الإرداف(32)، وقد عدها من ضمن نعوت عناصر الشعر الأربعة المركبات، أي من محاسنة، ويقابل لفظة « نعوت » عنده « عيوب »، كما في عبارة « عيوب الشعر »، أو « عيوب المعنى »، أو « عيوب اللفظ »(33)، أو ربما نظراً لكونها أداة تعبيرية مشتركة بين العامة والخاصة لأن الكناية موجودة في التعبير العامي مثلما هي موجودة في التعبيرالفصيح، وهي قبل ذلك كله أسلوب من أساليب التعبير بالرمز الذي « اتخــذه الناس قديما ليبرزوا قــيمة الفــكرة

(30) علوم البلاغة، ص 375.

(31) العمدة في صناعة الشعر و نقده، ص 212

(32) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق الدكتور عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، د.ت، ص 154 وما بعدها.

(33) نفسه، ص 172

بوساطة الاستعارة الحسية أو ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفيين، وفي الديانات، أو للتوقي..»(34). ولهذا نجد الكناية تبلغ مداها التعبيري غير المباشر، أي تصبح ذات بناء مركب، ربما يكون غامضا أحيانا، عندما ترتبط بالمعتقدات و الأساطير والخرافات الشعبية. ويتجلى هذا على وجه الخصوص في الكناية عن الصفات و الأحوال والأشياء بالنبات أو الحيوان مثلما رأينا في كناية عنترة« كأن ثيابه في سرحة »، أو مثلما نرى في هذه الصورة لذي الأصبع العدواني يحذر فيها خصمه:

يا عمرو إن لا تدع شتمي ومنقصتي   أضربك حيث تقول الهامة اسقوني(35).

فقد كنّى بعبارة « حيث تقول الهامة اسقوني » عن الرأس، أي أضربك على رأسك فتموت ،، ولا يؤخذ بثأرك، فتظل هامتك تصيح و تنادي أهلَك كي يثأروا لك (36). وهذا اعتقاد سائد عند عرب الجاهلية عرضنا له بالحديث في بحثنا الموسوم :الصورة الأسطورية في الشعر الجاهلي.(37).

وكما هو ملاحظ -هنا- فإن الانتقال من الملزوم إلى اللازم لا يتم بطريقة مباشرة ، بل يحتاج إلى تحليل و تأويل،، وهذا التحليل قد يعسر على الدارس المثقف ، فما بالك بالمتلقي العادي الذي ربما لن يفهم من الصورة السابقة غير مدلولها الظاهر الذي لا يخلو هو الآخر من غموض.

أما ما يغلف الصورة من أخيلة، وما تتضمنه من دلالات و رموز، فإنه من العسير عليه فهمه وتذوقه ؛وهذا سيحول بلا شك دون تذوقه الصورة ويتسبب لديه في تعطيل الاستجابة الانفعالية و النفسية المشروطة بهذا المثير، الذي هو مثير غامض...

إن هذه الصورة الكنائية -إذن- صورة مركبة لما تتضمنه من تعقيد وغموض في معناها الظاهر الذي يفترض فيه أن يكون مفهوما وواضحا، فضلا عن طبيعته الحسية.

---

(34) الرمزية عند البحتري،د. موهوب مصطفاي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1981، ص 139

(35) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،عبد السلام محمز هارون،الطبعة الرابعة،دار المعارف بمصر،د.ت،ص 160

(36) العمدة في صناعة الشعر و نقده، ص 226

(37) هو واحد من البحوث التي عالجت فيها موضوع الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ،ويشكل أحد فصول رسالة ماجستير مخطوطة.

ولعل هذا الغموض الذي قد يكتنف بعض الصور البيانية الأخرى هو الذي جعل بعض الدارسين يقرر بأنه من الصعب قراءة الشعر القديم، دون معرفة شاملة لحضارة الأمة التي أنتجت هذا الشعر، وتركت بصماتها عليه، فهو يقول:

« ...فاذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات (يعني الحضارات القديمة)، وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية في هذا الجوّ المفعم بالتأثيرات المختلفة، فإننا سنكون أقدر على قراءة الشعر القديم و المعاصر على السواء »(38).

صحيح، إن الكناية « أخف من الرمز »، فهي ضرب من الإشارة،، وهي ترتبط في بدايتها بإقامة علاقة بين الظاهرة ومعناها »(39)، ولكنّها قد تنحو نحوا غامضا كلما ارتبطت بأعماق النفس البشرية و الموروث الاجتماعي و الإنساني الضارب بجذوره في رحم التاريخ الحضاري و الفكري لتطور الإنسان عبر آلاف السنين.

و تتقمص الصورة الكنائية في هذه الحالة، بالإضافة إلى التعابير الرمزية التي تنطوي على دلالات فكرية و نفسية ذات طابع أسطوري و ديني، تتقمص بالإضافة إلى ذلك ، الأمثال والحكم التي تحمل في صيغها التعبيرية الموجزة خلاصة مكثفة لتجارب الإنسان النفسية و الوجودية.

وهكذا فعندما يقول عوف بن عطية :

ولا نتقي طائرا حيث طارا نؤم لبلاد لحبّ اللقاء

على كل حال نلاقي اليسارا (40). سنيحاً ولا جاريا بارحا

إنما يعبر ضمنيا عن إيمان من درجة ما، بالسّعد والحظ الذي يجلبه الطير السانح، و الشؤم و البلاء الذي يجلبه الطير البارح(41)!..

ولكن رغم هذا الاعتقاد المتجذر في نفس الشاعر، ومع ذلك فهو يحاول تجاوزه والتنصل منه عن طريق التظاهر بعدم الاكتراث واللاّمبالاة تجاه هذا الاعتقاد الذي يشكل جزءا من فكره ووجدانه، فيقول إننا لا نبالي بسانح إذا طار، و لا نقيم حسابا لبارح لأننا منتصرون في جميع الأحوال، و ملاقون يسارا، أي سهولة و غنًى!..

---

(38) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، د. أنس داود، مكتبة عين شمس ،د.ت،ص 216

(39) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص 17

(40) المفضليات، ص 415

(41) المختار من كتاب بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي، اختيار: محمد خالد الصحفي، مراجعة الدكتور عبد الحميد يونس، دار المعرفة، د.ت، ص 184.

إن الصورة الكنائية -هنا- تصبح ذات بنية فكرية ووجدانية معقدة ، حيث يمتزج الشعور بالفكر والمعتقد ، ويمتزج الخيال بالواقع، فتنشأ من هذا التمازج وحدة شعورية وخيالية لا تقبل التجزئة.

ويقدم لنا عامر بن الطفيل صورة مشابهة، فيقول مكنيا عن قوة خيله التي إذا أغارت على قوم ألحقت بهم الهزائم الماحقة :

فإن مقالتي ماقد علمتم ✿ وخيلي قد يحل لها النهاب
اذا يمّمن خيلا مسرعات ✿ جرى بنحوس طيرهم الغراب(42).

فقد رمز إلى انكسار القوم وانهزامهم بزجر الغراب الذي هو هنا رمز للشؤم، ونحس عليهم، لأنهم خسروا المعركة وانهزموا أمام الشاعر.

وهذا لا يمكن أن يفهم إلا بالرجوع إلى ما كان يعتقده العرب من زجر الطير و إثارة الوحش. فلقد «كانوا يزجرون الطير والوحش، و يثيرونها، فما تيامن منها و أخذت ذات اليمين سموه سانحا، وما تياسر منها سموه بارحا، وما استقبلهم منها فهو الناطح، وما جاءهم من خلفهم فهو القعيد »(43).

ويقدم لنا عنترة صورة كنائية ضمن هذا الأسلوب، ولكنها أشد غموضا وتعقيدا من الأولى، حيث يرتفع بمستوى التعبير إلى درجة من التصوير الفني الحي البعيد عن التقرير والمباشرة والمغلف بشيء من الإيحاء الرامز، يقول:

ظعن الذين فراقهم أتوقع ✿ وجرى بينهم الغراب الأبقع
حرق الجناح، كأن لحيي رأسه ✿ جلَمان، بالأخبار، هشٌّ مولع
فزجرته ألاّ يفرخ عشه ✿ أبدا، ويصبح واحدا يتفجع
إن الذين نعيت لي بفراقهم ✿ هم أسهروا ليلي التمام فأوجعوا(44)

في هذه الصورة يتعدى الشاعر البحث عن العلاقة بين اللازم و الملزوم اللذين يشكلان حدي الكناية، لينتقل إلى البحث عن العناصر المكونة لصورة الغراب الذي هو رمز شؤم بالنسبة للشاعر، فهو غراب أبقع اللون قد نسل ريشه

(42) ديوان عامر بن الطفيل، ص21

(43) المختار من كتاب بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص 184

(44) ديوان عنترة، ص 48

وتقطع، وبدا جانبا وجهه كأنهما مقراضا حداد ، وهو- على صورته القبيحة- هشّ، يستبشر بالأخبار السيئة، ويفرح للشر والمصائب.

إنها صورة تصف قبح هذا الطير.. وقد تفنّن خيال الشاعر في إخراجها هذا الإخراج القبيح، حتى يتناسب الرمز مع المرموز إليه، وحتى يوافق المحتوى الشكل الذي صيغ فيه.

ولهذا بدا غراب عنترة، ليس كبقية الغربان، لأن الشاعر قد أضفى عليه بعض أحاسيس الإنسان في جانبه الشرير، حيث تمثل له هذا الغراب في صورة عدوّ يتر بص به شرا. ولكي يواجه الشاعر هذا العدوّ، فما عليه إلا أن يدعو عليه بانقطاع نسله، حتى يبقى وحيدا، لأنه تسبب في تصدع الشمل يوم جرى نعيبه بين أحباء الشاعر فتفرقوا.

إن عنترة -هنا- ينمي الصورة الكنائية بهذا الاستطراد والتفصيل، ويضفي عليها غِلالة من الخيال الحسي المثير الذي يذكيه وجدان شعري مفعم بالغيظ والحقد على هذا الطيرالمشؤوم.

هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لم تعد الكناية -هنا- مجرد لازم و ملزوم، لأن المعنى الظاهر لعبارة «جرى بينهم الغراب الأبقع »يتصل مباشرة بلازمه، أي بمعنى «المعنى»، نظرا لانعدام الروابط الذهنية والشكلية بين حدي الكناية، أعني اختفاء القرائن الدالة على المعنى الخفي. واختفاء القرائن سيعمق - دون شك - عنصر الغموض الذي يكتنف الصورة الكنائية؛ هذا إن لم تكن هذه الصورة غامضة في أساسها بسبب دلالتها الرمزية البعيدة التي قد تكون متصلة بلا وعي الشاعر.

وفي هذه الحال فإن «تحديد مدلول الصورة، وبيان ما يرتبط بها من أفكار لا يصلح فيه التخمين والارتجال ، وإنما هومعرفة بأحوال القوم ، وطريقة تصورهم للأشياء »(45)، كما يقول بعض الدارسين.

---

(45) التصوير البياني، ص 389

ونحن هنا لم يكن بوسعنا فهم مدلول صورة عنترة لولم نكن على علم بفكرة التطيّر، وزجر الطير التي أشرنا إليها آنفا.

ونعثر على صورة مشابهة عند عبيد بن الأبرص حين يقول مكنّيا عن سوء طالع أعدائه بني جديلة:

أنبئت أن بني جديلة أوعبوا ✿ نُفراء من سلمى لنا وتكتبوا
ولقد جرى لهم فلم يتعيفوا ✿ تيس قعيد كالولية أعضب
وأبو الفراخ على خشاش هشيمه ✿ متنكبا إبط الشمائل ينعب
وتجاوزوا ذاكم إلينا كله ✿ عدوا ومرقصة، فلما قرّبوا
طعنوا بمرّان الوشيج فما ترى ✿ خلف الأسنة غير عرق يشخب(46).

فهو يخبرنا أولا ،وبأسلوب تقريري، أن بني جديلة قد جمعوا حماة ورجالا، من جبل سلمى، وهيأوا الكتائب لغزو قوم الشاعر، ثم ينتقل من هذه التقريرية إلى التعبير غير المباشرالذي يوحي بالفكرة، ويلمح إليها، دون أن يصرح بها، وذلك عندما يقيم هذا المعادل الحسي الذي يلتقط عناصره من الواقع، في مقابل الفكرة التي أراد التعبير عنها، وهي أن بني جديلة قد عرض لهم في أثناء خروجهم لقتال قوم الشاعر نذير شؤم أنبأهم بسوء طالعهم ووخيم عواقبهم، ولكنهم لم يتعيفوا، أي لم يطلبوا العافية، فيرجعوا عما اعتزموا فعله، بل إنهم لم يبالوا بما عرض لهم، وهاجموا قوم الشاعر، فكانت النتيجة أن لاقوا شرّ الهزائم.

لم يقل عبيد كل هذا بصريح اللفظ، ولكنه عبر عنه من خلال صورة التيس القعيد الذي أتى بني جديلة من خلفهم، وهو تيس مكسور القرن كأنه الوليّة» وهي البردعة التي تكون تحت الرحل»(47)، ويبدو أن هذه الولية كانت من الأشياء التي يُتطير منها، نظرا لارتباطها بالبلية، وهي الناقة التي إذا مات صاحبها عكست على قبره، وطرحت الولية على رأسها إلى أن تموت(48).

وقد قيل إن الرسول صلى الله عليه وسلم «نهى أن يجلس الرجل على البرادع، لأنها إذا بسطت وافترشت تعلق بها الشوك و التراب، وغير ذلك مما

---

(46) ديوان عبيد بن الأبرص،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،1979، ص32

(47) لسان العرب لابن منظور، دارصادر ، بيروت د.ت ، مادة (ولي)، مجلد 15، ص 410

(48) نفسه، ص 410

يضر الدواب، ولأن الجالس عليها ربما أصابه من وسخها ونتنها ودم عقرها.وفي حديث ابن الزبير رضي الله عنهما: أنه بات لقفر فلما قام ليرحل وجد رجلا طوله شبران عظيم اللحية على الولية، فنفضها فوقع»(49).

ويهمنا من هذا النص عبارة «ربما أصابه من وسخها ونتنها ودم عقرها »، كما تهمنا حكاية ابن الزبير الخارقة!..

إن الطابع الأسطوري يبرزُ هنا بوضوح ، فهنالك علاقة حميمة بين البلية والولية، وبين التيس القعيد، فكل عنصر من العناصر الثلاثة رمز للشؤم و البلاء لارتباط كل منهما بما يضر الإنسان في تصور الشاعر الجاهلي، وبما يمكن أن يصيبه من أذى يأتيه من العالم الخفي!...

فالولية إنما أحيطت بهذه الهالة من الرهبة و الخوف ليس فقط لكونها أداة لبلية الميت، بل لأنها أداة من أدوات الميت نفسه!...

وقد يؤدي الإنسان بوساطة هذه الولية التي أصبحت مسكونة بكائن من الكائنات الخفية، تمثل لابن الزبير،أو رآه، في صورة رجل غريب الخلقة: طوله شبران وذو لحية عظيمة!..

هكذا إذن تتقمص الولية روحا شريرة، وتصبح رمزا للتطير و الشؤم، وهنا بالضبط تكمن العلاقة التشبيهية التي أقامها الشاعر بين التيس القعيد و الولية.

إن التيس لا يشبه الولية في الشكل، ولا في الهيئة ، فعناصر التطابق الحسية و الشكلية مفقودة، ولهذا يبقى البحث عن إيجاد حقيقة العلاقة التشابهية في هذا الارتباط المعنوي بين هذين العنصرين« التيس و الولية » ، وهو ارتباط مبني -كما نرى- على اعتقاد أسطوري موجود في أعماق نفسية الإنسان الجاهلي.

وهكذا ،إذن ، تنمو الصورة الكنائية، وتتعقد، وتتداخل عناصرها، بحيث يصبح من العسير تحليلها هي الأخرى، إذا لم نكن على علم واسع بأساطير العرب، ومعتقداتهم الدينية، وحضارتهم الغابرة.

---

(49) لسان العرب، مادة (ولي)، مجلد 15، ص 411

فالصورة الكنائية-هنا- ذات طابع رمزي عميق الدلالة، يضرب بجذوره في رحم الأسطورة، ويرتبط ارتباطا وثيقا بوجدان الإنسان واللاشعوره النفسي لديه ، كما يرتبط باللاشعور الجمعي الذي هو مصدر الرموز، كما يقول يونغ أحد تلامذة فرويد(50).

وأما« أبو الفراخ »، فهو الغراب، وهو كما ، يصوره الشاعر، يقف منتصبا على شجرة عارية يابسة ينعبُ و يصيح، وقد تنكّب إبط الشمائل، أي تجنب الرّيح ، ومال عن الناحية التي تهب منها (51).

ويمكن أن نلاحظ عنصر الصوت المتمثل في نعيب الغراب، وما أضفى على الصورة من أجواء موحشة تبث الاشمئزاز والتشاؤم في النفس ، وتبعث على التطيّر.

وما يزال نعيب الغربان إلى يومنا هذا في اعتقاد سكان بعض المناطق بالجزائر من الأصوات المشؤومة(52)، هذا بالإضافة إلى تجنب صيده، وأكل لحمه لأنهم يزعمون أن لحمه لايقبل الطهي.

وخلاصة كلّ هذا أن الشاعر إنما أراد أن يقول: إن بني جديلة حدث لهم ما حدث من مكروه لأنهم لم يمتثلوا إلىْ ما عرض لهم من نحس ومن سوء فأل أنذرهم بما يمكن أن يلاقوه من سوء العواقِب.

وقد رأينا كيف عبر الشاعر عن هذه الفكرة من خلال هذه الصورة الكنائية المركبة التي تحمل من الدلالات الرمزية ما لا يمكن أن نصل إليه عن طريق إقامة علاقة تشابه حسية بين الظاهرة ومعناها، أي بين اللازم و الملزوم، كما يسهل علينا إقامة هذه العلاقة في عبارة «طويل النجاد» أو عبارة «كثير الرماد» التي تعد من الكنايات المركبة لبعد العلاقة بين حديها، ولكن هذه العلاقة - مهما بعدت - يمكن التوصل إليها عن طريق إحصاء « حلقات تلك السلسلة التي تربط الإرداف بالمعنى المقصود، والتي قد تتكون من حلقة واحدة ، كما في الكناية القريبة، وقد تتكون من عدة حلقات كل واحدة منها تسلم خيط الفكرة

---

(50) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف،ط2دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،1981ص 173

(51) ديوان عبيد بن الأبرص، هامش صفحة 1و 32.

(52) يمكن أن نجد مثل هذا الاعتقاد في منطقة أولاد تبان جنوب سطيف -مثلا-

وشعاع الإدراك إلى الأخرى ، حتى يُنتهى إلى المقصود كما في الكنايات البعيدة »(53).

وإذا كانت الصورة الكنائية تنمو وتتطور، وتتكثف بحيث تصبح رمزا -ولا أعني بالرمز هنا الرّمز الأدبي المنسوب إلى المذهب الرّمزي، بل أعني الرمز بمفهومه البلاغي الذي « هو كناية قلت وسائطها مع خفاء اللزوم »(54)-، فإن فكرة « خفاء اللزوم » هذه هي التي تنتقل بالكناية من البساطة إلى التركيب ، ومن الوضوح إلى الغموض والتعقيد ، أي من الإشارة إلى الرّمز.

ولا تكتسب الكناية صفة الرمز إلا إذا اتصلت بمعتقدات الإنسان، وبعالمه الخفي، وما يمور فيه من كائنات روحانية غريبة.

الصورة الكنائية والمثل:

قلت إذا كانت الكناية تنمو وتتطورلتأخذ طابع الرمز وصفته، فإنها تتطور من ناحية أخرى لتأخذ صفة المثل الذي قد يكون ذا دلالات رمزية، بالإضافة إلى دلالاته الاجتماعية والتاريخية التي تحمل في طياتها خلاصة التجارب الإنسانية عبر تطور الإنسان الحضاري والتاريخي المستمر.

وحتى نكون عمليين أكثر، نقدّم فيما يلي نماذج تطبيقية لهذا الأسلوب من أساليب بناءالصورة الكنائية يكون نهاية مطافنا مع هذه الأداة الفنية من أدوات التعبير الشعري.

يقول زهير بن أبي سلمى في مدح الحارث بن عوف و الهرم بن سنان:

يمينا لنعم السيدان وُجـــدتما ✿ على كل حال من سحيل و مبرم

تداركتما عبسا وذبيان بعدما ✿ تفانوا ودقّوا بينهم عطر منشم(55)

فعبارة «دقوا بينهم عطر منشم» ، كناية عن اشتعال الحرب بين هاتين القبيلتين، وإفناء بعضهما بعضا.و« منشم بكسر الشين اسم امرأة عطارة كانت بمكة، وكانت خزاعة و جرهم إذا أرادوا القتال تطيّبوا من طيبها، وإذا فعلوا ذلك

(53) التصوير البياني، ص 391

(54) علوم البلاغة، ص 365

(55) ديوان زهير بن أبي سلمى،دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت،1979، ص 79

كثر القتلى فيما بينهم، فكان يقال أشأم من عطر منشم ، يضرب في الشرّ العظيم»(56).

نلاحظ أن الشاعر يستمد في بنائه الصورة الكنائية من الموروث القصصي والتاريخي لمجتمعه، ويستغل المثل السائر لكي يضمنه شعوره وإحساسه البغيض تجاه الحرب.

وهذا دون شك يساعد الشاعر على السمو بالتعبيرالشعري إلى درجة من التصوير والإيحاء البعيد عن التقرير والوصف الحرفي.

ويقدم لنا أوس بن حجر صورة كنائية أخرى يستغل فيها المثل، ويوظفه توظيفا جيدا لكي يبرز من خلاله شعوره الجمعي، وانصهاره في عشيرته و قومه ، يقول :

حلفت برب الداميات نحورها ✿ وماضم أجماد اللبين وكبكبُ

أقول بما صبت علي غمامتي ✿ وجهدي في حبل العشيرة أحطب

أقول فإماالمنكرات فأتقي ✿ و أما الشذا عني الملم فأشذب (57).

فهو « يقسم بالهدي الذي يساق إلى بيت الله ثم يذبح بمنى »(58)، كما كنى بعبارة « أقول بما صبت علي غمامتي » عن أنه يقول بما جرب و ما علم مما مضى من دهره ، وهذا مثل أيضا .(59).

و أما عبارة « في حبل العشيرة أحطب » فهو دعوة صريحة للتضامن الاجتماعي، و تأكيد لوجوب انصهار الفرد في المجتمع، وهذا يناقض المثل القائل » كل يحتطب في حبله ».

فأوس يقسم أنه لا يأتي منكرا، وأنه لن يقف مكتوف اليدين أمام المنكر إذا ألم به، وهذا موقف من الشاعر يقفه تجاه الآخرين، في منتهى الوعي و الاعتدال!...

ويقدم لنا الشاعر نفسه صورة كنائية أخرى تقوم على ضرب المثل وتوظيفه كمعادل فني للفكرة التي أراد التعبير عنها وهي إقراره بتحالف قومه مع قوم

(56) مجمع الأمثال ، الميداني، دار مكتبة الحياة، ط 2،بيروت، لبنان، د.ت، مجلد 1، ص 127

(57) ديوان أوس بن حجر،ص7

(58) نفسه، هامش صفحة7

(59) نفسه هامش الصفحة نفسها.

آخرين: نحن بنو عمرو بن بكر بن وائل نحالفهم ما دام للزيت عاصر(60)، أي نحالفهم أبد الدهر.

والحقيقة أن توظيف المثل في شعر ما قبل الإسلام ظاهرة شائعة، مما يدل على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يستمد صوره ومعانيه من عالم الحس فحسب، بل كان يستمد صوره كذلك من ثقافة قومه، ومن تراثهم التاريخي و الاجتماعي.

ولا تنفرد الصورة الكنائية بالمثل وحدها، بل هناك التشبيه وهناك الاستعارة، وكذلك الصورة الأسطورية، فكلّها توظف المثل، وتستغله في بنائها ليكون لحمة في نسيجها الفني.

والخلاصة من كل ما تقدم أن الصورة الكنائية لا تقل أهمية عن الصورة التشبيهية أو الاستعارية.وهي، وإن بدت كالتشبيه، تقدم المعنى في قالب حي، إلا أنها ذات طبيعة فنية مغايرة.وقد حاولنا تبيان ذلك فيما طويناه من صفحات.

ولكن تبقى هنالك مسألة ، كنا أومأنا إليها في بداية هذه البحث ، لا بدّ من تقريرها الآن، وهي أن التقسيمات البلاغية المختلفة للصورة الكنائية سواء كان ذلك باعتبار الوسائط كالتعريض والتلويح والرمز والإيماء والإشارة ، أو باعتبار المكنى عنه، كالكناية عن صفة ، والكناية عن موصوف، والكناية عن نسبة، فإنها ،أي هذه التقسيمات، على الرغم من كثرتها، ووضوح مصطلحاتها ، تبدو شبيهة هي الأخرى بتقسيمات التشبيه والاستعارة التي هي في الحقيقة تقسيمات من إملاء المنطق والذهن الرياضي الحاد ، الذي لم يكن الشاعر الجاهلي يعيره اهتماما حين كان يبدع الصورة الشعرية المعبرة المثيرة، وإن كان يعير اهتماما لدقة اللغة وصدق المعنى.

وإذن فليس مُهما أن نحفل كثيرا بهذه التقسيمات والتصنيفات، ونغفل الأساس الذي تشترك فيه جميع هذه التقسيمات وكل هذه االتصنيفات، وهو طبيعة التعبير الكنائي، وإدراك دلالته المزدوجة ■

---

(60) ديوان أوس بن حجر، ص37

المعنى الدلالي و القاعدة النحوية

(دراسة دلالية في تراكيب الاستفهام)

د. خليل أحمد عمايرة
جامعة اليرموك - الأردن-

انطلاقا من تعريف الجملة الذي ارتضيناه في ما سبق «بأنها الحد الأدنى من الكلمات التي تحمل معنى يحسن السكوت عليه »(1) و بأن هذا التعريف يتضمن الجملة النواة أو التوليدية: الاسمية والفعلية ، ويتضمن كذلك الجملة التحويلية: الاسمية و الفعلية، سواء كان فيها عنصر تحويل واحد أم كانت تتضمن غير واحد من عناصر التحويل سالفة الذكر (2) فأننا نرى إن جملة الاستفهام جملة تحويلية، أصلها التوليدي كان لمعنى الأخبار. فالاستفهام معنى من المعاني يطلب به المتكلم من السامع أن يعلمه بما لم يكن معلوما عنده من قبل، يقول ابن منظور:(3) «...و أفهمه الأمر و فهمه إياه : جعله يفهمه، واستفهمه: سأله أن يفهمه،وقذ استفهمني فافهمته تفهيما ».

ويقول ابن يعيش(4) : الاستفهام و الاستخبار بمعنى واحد، فالاستفهام مصدر استفهمت أي طلبت الفهم، وهذه (السين) تفيد الطلب، وكذلك الاستعلام و الاستخبار مصدر استعلمت واستخبرت. وما يستخبر عنه في جملة الاستفهام يتعلق بمفرد في بعض صيغة، وفي صيغة الأخر يتعلق بنسبة مثبتة أو منفية، ظنية أو يقينية، ولذا فإن الاستفهام يكون عن إخبار و لا يكون عن إنشاء أو طلب، فالاستفهام عن مفرد متل :

أعلي حضر، حيث تم الاستفهام عن الفرد الذي حضر، وأعليا أكرمت، حيث تم الاستفهام عمن حصل له الإكرام.

أفي المسجد قابلت عليا، حيث الاستفهام عن المكان الذي تمت فيه مقابلة علي.

أيوم الجمعة تذهب لزيارة صديقك؟

حيث تم الاستعلام عن الزمن الذي تذهب فيه للزيارة.

أما النسبة، فيستفهم عنها سواء كانت عن خبر قائم على يقين أم فيه تردد أو شك، أي تحتمل التصديق و التكذيب أو الشك و اليقين، وبذا يخرج مـــمـا

---

(1) ينظر للمؤلف: «في نحو اللغة و تراكيبها »، الفصل الثالث.

(2) وينظر : المرجع السابق

(3) لسان العرب مادة فهم

(4) ابن يعيش: شرح المفصل 155/150/8

يستفهم عنه أساليب الإنشاء الطلبي وغير الطلبي؛ وذلك لأن الأسلوب الإنشائي تتحقق فيه النسبة بتمام جملته. في حين يكون الاستفهام عن نسبة يجهل المتكلم تحققها ويرجو العلم بها من المخاطب أو السامع، فالطلبي كما في :

الأمر: فأقم وجهك للدين حنيفا (5)

و النهي : لا تسقني كأس الحياة بذلة ✿ بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

والتمني: يا ليت من يمنع المعروف يمنعه ✿حتى يذوق رجال غب ما صنعوا

والنداء: يا ناصر الدين أن رثت حبائله ✿لأنت أكرم من آوى ومن نصرا

ولا يكون الاستفهام في صيغ الدعاء كما في : غفر الله له، رحمه الله، بارك الله فيه، جزاك الله خيرا.

والإنشاء غير الطلبي كما في :

التعجب القياسي: «ما أفعل»، «و أفعل بـ »

«أعزز علي أبا اليقظان ✿ بأن أراك صريعا مجدلا»

جزى الله عنا و الجزاء بفضله ✿ ربيعة خيرا ما أعز و أكرما

ما أكثر الناس لا بل ما أقلهم ✿ الله يعلم أني لم أقل فندا

وفي المدح و الذم بنعم وبئس وحبذا ولا حبذا :

- نعم أمرؤ هرم لم تعر نائبه إلا وكان لمرتاع بها وزرا

- بئس الفوارس يا نوار مجاشع ✿ خورا إذا اكلوا خزيرا ضفدعوا(6)

- نعم الفوارس يوم جيش محرق ✿ لحقوا وهم يدعون ياآل ضرار(7)

- حبذا رجعها إليك يديها ✿ في يدي درعها تحل الإزارا(8)

وفي القسم :

- فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم

- لعمري لقد شغلت المنايا بالأعادي، فكيف يطلبن شغلا

---

(5) سورة الروم: 30

(6) لسان العرب، مادة ضفدع (225/8).

(7) لسان العرب، مادة كمل (599/11).

(8) لسان العرب، مادة ذا (452/15) ومادة حبب (291/11).

وفي الرجاء :

-فيا ليت ما بيني وبين أحبتي ✿ من البعد ما بيني وبين المصائب

-لعل عتبك محمود عواقبه ✿ 'وربما صحت الأجسام بالعلل.

ولايكون الاستفهام في صيغ العقود والمعاملات والمعاهدات كما في :

- بعت و اشتريت، وزوجت و طلقت

وقد ربط النحاة بين الاستفهام و الأمر و الجزاء، فيرى سيبويه أن المتكلم أو السائل يريد بسؤاله عن أمر ما معرفة شيء يدور في ذهنه، وقد تتحقق معرفته بذلك وقد لا تتحقق، كما هو الحال في الأمر الذي يريد به المتكلم من المخاطب القيام بعمل معين قد يقوم المأمور بتنفيذه وقد لا يقوم .

كما ربطوا كذلك بين الاستفهام و الجزاء، فهم يرون أن الاستفهام يحمل معنى الجزاء من حيث إن جوابه كجواب الجزاء في عدم تحققه و وجوبه، وفي إن ما بعد أداة الاستفهام جزاء مثل ما بعد الشرط جزاء.

يقول سيبويه: ألا ترى أنك إذا قلت: أين عبد الله آته؟ فكأنك قلت : حيثما يكون آته(9).

وقد سار على منهج سيبويه في الربط بين الاستفهام و الجزاء معظم النحاة من بعده. يقول ابن الحاجب:

و أما اسم الاستفهام واسم الشرط فكل واحد منهما، يدل على معنى في نفسه وعلى معنى في غيره ، نحو قولك: أيهم ضربت؟ و أيهم تضرب أضرب فإن الاستفهام متعلق بمضمون الكلام، إذ تعيين مضروب المخاطب مستفهم عنه، ومعنى الشرط موجود في الشرط و الجزاء (10).

ويتم أسلوب الاستفهام بطرق منها ما هو بأداة مذكورة، ومنها ما هو بأداة غير مذكورة (وهذه في حقيقة الأمر تكون بنغمة صوتية وليست بأداة محذوفة). ومنها ما يتم الاستفهام فيها بطريقة غير مباشرة، حيث يفهم فيها الاستفهام من السياق.

---

(9) الكتاب 99/1..

(10) شرح الكافية 12/1 ، وانظر في الربط بين الاستفهام و الجزاء : شرح الجمل لابن عصفور 368/1 والبطليوسي في إصلاح الخلل الواقع في الجمل ص 27، وشرح المفصل8- 3،2

وأما أدوات الاستفهام التي يؤدى بها الاستفهام فهي : الهمزة ، وهل ، وما ، ومن ، و أي ، وكم ، و كيف ، و أين ، و أنى ، ومتى ، و أيان .

والأصل في أدوات ا لاستفهام :الهمزة ، فهي أم الباب ، ويتم بها الاستفهام عن مفرد وعن نسبة .(11)، ويأتي بعدها الاسم والفعل، في حين يكون دخول غيرها على الأسماء من قبيل التوسع و مخالفة الأصل. فإذا اجتمع الاسم والفعل في جملة استفهامية فإن الأصل أن يتم دخول عنصر الاستفهام على الفعل، وإن حدث عكس ذلك، فإن سيبويه يحمله على أنه لغة قبيحة وغير جائزة إلا في الشعر.

يقول : فإن قلت : هل زيدا رأيت؟ وهل زيد ذهب؟ قبيح، ولم يجز إلا في الشعر ، لأنه لما اجتمع الاسم و الفعل حملوه على الأصل. فإن اضطر شاعر فقدم الاسم نصب كما كنت فاعلا « بقد » ونحوها (12).

والعلة التي يستند إليها سيبويه في أن الأصل في حروف الاستفهام أن تدخل على الفعل، هي مضارعة الاستفهام أسلوب الجزاء. و أدوات الجزاء لا يليها إلا الفعل، فإن وليها الاسم كان على تقدير فعل قبل الاسم، كما في : «وإن أحد من المشركين استجارك فأجره »(13) وفي مثل « إذا السماء انشقت.... »(14) يقول ابن عصفور : الحروف التي هي بالفعل أولى أدوات الاستفهام وما و لا النافيتين، فإن قيل : فلأي شيء كانت بالفعل أولى؟ فتقول: لشبهها بأدوات الجزاء وذلك أن الفعل بعدها غير موجب كما هو بعد أدوات الجزاء (15). وذهب البطليوسي مذهب سسيبويه في القول بأن وقوع الفعل بعد أداة الاستفهام أولى في حالة اجتماع الاسم و الفعل (16).

---

(11) انظر : كتاب سيبويه 98/1 – 99، أوضح المسالك 162/2 ، حاشية الصبان: 73 71/2 .

(12) الكتاب 98/1 – 99

(13) التوبة : 6

(14) الإنشقاق: 1

(15) شرح الجمل 368/1

(16) إصلاح الخلل الواقع في الجمل : 129

وقد عد بعض النحاة هل مماثلة للهمزة في دخولها على الاسم والفعل. يقول ابن يعيش: «وهذان الحرفان (هل و الهمزة) يدخلان تارة على الأسماء وتارة على الأفعال، وذلك قولك في الاسم: أزيد قائم؟ وفي الفعل: أقام زيد؟ وتقول في هل « هل زيد قائم؟ هل قام زيد »؟(17).

وسنبين أن الاستعمال اللغوي في لغة لسان العرب ليس على ما عليه القاعدة النحوية. وسنوضح أن عنصر الاستفهام يدخل على جملة توليدية أو تحويلية، فعلية أو اسمية فيحول المعنى إلى معنى الاستفهام، وهكذا يكون عن الحدث أو عن المكان أ و الزمان.....الخ.

ا- الاستفهام بالأدوات

1- الهمزة :

عدّ النحاة الهمزة أمّ باب الاستفهام(18) لأنها حرف الاستفهام الذي لا يزول عنه إلى غيره. وليس للاستفهام في الأصل غيره »(19). فالهمزة لا تعدل عن الاستفهام إلى باب آخر في حين إن باقي أدوات الاستفهام تشترك مع أبواب أخر، فتنصرف إليها من الاستفهّام أو تنصرف إلى الاستفهام منها، من الظرفية أو الجزاء....الخ و الأصل في الهمزة أن يطلب بها التصديق أو التصور، وهي بهذا تمتاز عن بقية أخواتها من أدوات الاستفهام(20). إذ إن هل يطلب بها التصديق في أرجح ما يراه النحاة - كما ذكرنا سابقا - وبقية أدوات الاستفهام يراد بها التصور. والهمزة وهل حرفان ، أما بقية عناصر استفهام فأسماء. نقول : أ الكتاب مفيد ؟ . فنجد أن الهمزة قد دخلت على الاسم.

ونقول : أحضر زيد؟ .ونرى أن الهمزة قد دخلت على الفعل ، وفي كلا المثالين يطلب التصديق عن السؤال بإفادة الكتاب وبحضور زيد. ويكون ذلك بنعم أو لا.

---

(17) شرح المفصل 150/8

(18) ينظر : مغني اللبيب ص 19، الجني الداني ص 97، شرح الجمل: 369، شرح المفصل 151/8

(19) الكتاب 99/1

(20) الكتاب 99/1

و أما التصور بالهمزة ، فإن يسأل السائل عن تصور في ذهنه ليس بواضح له. فيعمد إلى السؤال طلبا لإزالة ما في ذهنه من شك. نقول :

أعلي يتكلم؟

أزيد قائم أم عمرو ؟

أفي الجامعة قابلت عليا ؟

فتكون الإجابة عن كل من الأسئلة السابقة لازالة الشك المتعلق بتصور. فالكلام في المثال الأول حاصل والطلب لتعيين المتكلم. والقيام في المثال الثاني حاصل ولكن الشك حول القائم، وفي المثال الثالث، المقابلة قد حصلت، ولكن الشك حول المكان الذي تمت فيه.

وللهمزة- كما لغيرها من عناصر الاستفهام - صدر الجملة(21) فإنها إن جاءت في جملة معطوفة بالواو أو بالفاء أو بثم قدمت على العاطف تحقيقا لأصالتها في الوقوع في صدر الجملة، يقول تعالى :(أو لم ينظروا في ملكوت السموات و الأرض) (22) ،(ألم يعلم بأن الله يرى) (23)، (أفلم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم) (24)، (أثم إذا ما وقع آمنتم به الآن وقد كنتم به تستعجلون)(25)

في حين نقول في غيرها كما في قوله تعالى : (فأين تذهبون)(26) ، (فأنى تؤفكون)(27)، (فأي الفريقين أحق بالأمن إن كنتم تعلمون) (28)

فتقدم العاطف عليها. ومما اعتمد عليه النحاة في أن الهمزة أم الباب وأصل العناصر في الاستفهام أنها تدخل على الإثبات وعلى النفي، وأنها تحذف وتبقي الجملة من باب الاستفهام. فدخولها على الرثبات :

أحضر زيد؟

أقائم عمرو؟

ودخولها على النفي: (ألم نشرح لك صدرك)(29)

---

(21) وانظر المرادي: الجنى الداني ص 30 - 32

(22) الأعراف : 185

(23) العلق : 14

(24) يوسف 109، غافر : 82، محمد : 10

(25) يونس : 51

(26) التكوير : 26

(27) الأنعام 95، يونس 34، فاطر 3، غافر 62

(28) الأنعام 81

(29) الشرح 1

ألا اصطبار لسلمى أم لها جلد ● إذا ألاقي الذي لاقاه أمثالي

والمعنى : أ+ لا + اصطبار . . . . . .

ومن أمثلة حذفها :

فوالله ما أدري وإن كنت داريا ● بسبع رمين الجمر أم بثمان ؟

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ● ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب ؟

قالوا تحبها؟ قلت بهرا ● عدد الرمل والحصى و التراب

وقوله تعالى: (ياأيها النبيّ لم تحرم ما أحل الله لك تبتغي مرضات أزواجك؟)(30).

وفيما جاء على لسان إبراهيم عليه السلام في قوله تعالى : (وكذلك نري إبراهيم ملكوت السموات والأرض وليكون من الموقنين، فلما جن عليه الليل رأى كوكبا، قال: هذا ربي؟، فلما أفل قال: لا أحب الآفلين . فلما رأى القمر بازغا قال: هذا ربي؟ فلما أفل قال: لئن لم يهدني ربي لأكونن من القوم الضالين. فلما رأى الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر. فلما أفلت قال: يا قوم إني بريء مما تشركون)(31). وفي قوله تعالى : (وتلك نعمة تمنها علي ؟) (32) .

المعنى : أو تلك ....

وتخرج الهمزة من الاستفهام إلى معان أخرى، فيرى النحاة أنها تكون فيها للاستفهام إلا أنها خرجت إلى معنى آخر.

والذي نراه أن هذه الهمزة في أي من هذه المواضع، لا تكون للاستفهام و إنما هي للمعنى الذي جاءت له في الجملة. يدل السياق على هذا المعنى، والسياق عنصر رئيس من عناصر المعنى، وإذا ما قمنا بدراسة الأمثلة التي يرى النحاة أن الهمزة تخرج فيها إلى معنى آخر، فأننا سنجد أنها تناقض تعريف الاستفهام تماما، أو قل تقف في نقطة تعاكسه ولا تلتقي معه في شيء.

فالاستفهام يكون ممن يجهل لطلب العلم ممن يعلم، فالمتكلم في جملة الاستفهام

---

(30) الشرح 1.

(31) التحريم 1.

(32) الأنعام: 75،76،77،78.

جاهل بالموضوع الذي يستخبر عنه، والسامع عالم به، أو يفترض أن يكون هكذا. أما في الجمل التي تخرج فيها الهمزة إلى معان أخر - فيما يرى النحاة - فإن المتكلم في معظم هذه الأغراض- عالم بالأمر مطلع عليه متأكد منه. و أهم هذه الأغراض.

1- التسوية : وهي الهمزة التي تدخل على جملة يصح أن يحل المصدر محلها ..

«سواء عليهم أستغفرت لهم أم لم تستغفر لهم»(33) . والتقدير : سواء عليهم الاستغفار لهم أو عدم الاستغفار. وتقع همزة التسوية بعد: ليت شعري، ما أبالي، ما أدري.

2- الإنكار: ويكون فيما بعدها إفادة بأنه غير واقع وأن مدعيه كاذب:« اصطفى البنات على البنين »(34).

---

(33) المنافقون : 6

(34) الصافات : 153

(أفأصفاكم ربكم بالبنين واتخذ من الملائكة إناثا)(35) ، (أليس الله بكاف عبده)(36). (أفسحر هذا) (37)

3- التوبيخ : ويكون فيما بعدها إفادة بأنه واقع و أن من يقوم به يستحق التوبيخ و التقريع و اللوم.

(أتعبدون ما تنحتون)(38).

أطربا و أنت قنسري ✿ والدهر بالإنسان دواري

4- التقرير : ويكون لحمل المخاطب على الاعتراف بموضوع قد استقر عنده في شك المتكلم. ولذا يؤتى بذكر الشيء الذي يراد التقرير عنه أو به بعد الهمزة.

(أأنت قلت للناس اتخذوني و أمي إلهين من دون الله)(39)فالتقرير للمخاطب، لذا جيء بلفظة تشير إليه(أنت) بعد الهمزة. أما في قولنا : أضربت زيدا ، أأكرمت عليا فإن موضع التقرير هو الفعل في كلتا الجملتين.

---

(35) الإسراء : 40

(36) الزمر : 3

(37) الطور : 15

(38) الصافات : 95

(39) المائدة : 116

5- التهكم و السخرية، نحو قوله تعالى : (قالوا يا شعيب أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا)(40).

6- التعجب: مثل (ألم تر إلى ربك كيف مدّ الظل)(41)

7- الاستبطاء :مثل (ألم يأن للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله)(42).

8- الأمر : مثل (وقل للذين أوتوا الكتاب و الأميين أأسلمتم؟ ، فإن أسلموا فقد اهتدوا) (43)

9- التنبيه : مثل (ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء....)(44)

10 - التحقيق : كما في قول جرير :

ألستم خير من ركب المطايا ✿ و أندى العالمين بطون راح

والذي نراه أن جملة الاستفهام جملة تحويلية اسمية أو فعلية، لها أصل توليدي يقصد به الإخبار، ولكن يحذف منها أحد أركانها الرئيسة (الفاعل أو الخبر) فتبقى جملة تحويلية بالحذف، ثم يدخل عليها عنصر الاستفهام، الذي هو دائما أداة، ولا علاقة له بالاسمية كما لا علاقة له بالفعلية، فالهمزة عنصر استفهام و كذلك هل، ومتى، وأين، وكيف، وأنى،

و أي...الخ ولكن لكل عنصر من هذه العناصر القدرة على تحويل الجملة التحويلية إلى المعنى الذي يراد، فكيف، تحول جملة السؤال إلى معنى الحال. ومتى، إلى الزمان. وأين إلى المكان...الخ.

وسنعمل على تحليل جملة الاستفهام مع كل من عناصر الاستفهام المختلفة.

ننظر إلى المجموعتين من الجمل :

A	B
1- أيُكرم زيد خالدا	1- يكرم زيد خالدا
2- أزيد يكرم خالدا	2- يكرم زيد خالدا
3- أخالدا يُكرم زيد	3- يكرم زيد خالدا
4- أخالدا يُكرمه زيد	4- يكرم زيد خالدا
5- أفي المسجد قابل علي خالدا	5- قابل علي خالدا في المسجد

(40) هود : 87

(41) الفرقان : 45

(42) الحديد : 16

(43) آل عمران : 20

(44) الحج : 63، فاطر : 27، الزمر : 21.

فنجد أن B # A

و كذلك فإن A / 1 # A / 2 # A / 3 # A / 4

و كذلك فإن ‏/______ #______

A / 1 = B / 1 + أ

فإذا كانت الجملة B / 1 = ف + فا + مف

فإن الجملة A / 1 = أ (ف + فا + مف)

فتكون الهمزة أ هي المميز (A ح)

و تكون الجملة A 2 = A ح + فا + ف + مف

e

إذ إن الأصل فيها (الجملة التوليدية) = ف + فا + مف = يكرم زيد خالدا.

فجرى عليها عنصر من عناصر التحويل وهو الترتيب، والترتيب بالتقديم يكون للعناية و الاهتمام كما نص النحاة القدماء وعلى رأسهم سيبويه و أبو حيان (45). ثم أراد المتكلم أن يستفهم عما يجهل وهو عنده موضع الاهتمام فقال : أزيد يكرم خالدا .

أما الجملة A / 3 فإنها # B / 3 # A 1/، A / 2

فإذا كانت B / 3 = ف + فا + مف . فإن A / 3 = أ (مف + ف + فا)

e

فتكون الهمزة في A / 3 هي المميز عن B 3/ (A ح)

ويكون الترتيب في A / 3 مميزا عن A 1/

فتكون A / 3 = A 1/ + (ح)

= B 1 + ـح + ح)

أما الجملة A / 4 فأنها تتكون مما تتكون منه الجملة A / 3 و تزيد عليها بالضمير العائد على الاسم موضوع الاستفسار، و يكون تحليلها كما يلي :

أ (مف + ف + ض + فا) (46)

e

(45) انظر : الفصل الثالث من مؤلف في نحو اللغة و تراكيبها..

(46) e عائد للتوكيد.

فهي تساوي B / 4 + الهمزة + تقديم المفعول + الضمير العائد

أي أن A / 4 = B / 4 + (ح + ح + حِ).

وفي الجملة A / 5 فإن موضوع السؤال قد جيء به بعد عنصر الاستفهام مباشرة (في المسجد) لذا فإن الجملة :

5 / B # 5 / A

فإذا كانت B / 5 = ف + فا + مف + (عنصر المكان)

وتنبثق عن الجملة التوليدية : قابل علي خالدا

= ف + فا + مف

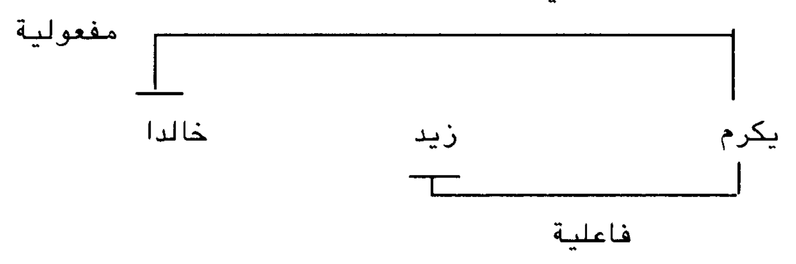
فإن الجملة A / 5 تنبثق عن الجملة التوليدية ذاتها، ولكن المكان كان في هذه الجملة هو موضوع السؤال، فقدم للعناية و الاهتمام . فمما هو واضح في الجمل السابقة في الفئة A / 1 ، 2، 3، 4، 5،

أن موضوع السؤال هو الذي يلي همزة الاستفهام. وبذا يتم تحويل الجملة من جملة توليدية إلى جملة تحويلية فعلية تفيد الاستفهام، وقد جرى فيها التحويل بإضافة عنصر الاستفهام الهمزة، أو بعنصر الاستفهام (الذي هو عنصر زيادة لا يقتضي تغييرا في الحركة الإعرابية في أي من كلمات الجملة التي تدخل عليها) . وبعنصر الترتيب أو بهما معا مضافا إليهما عنصر زيادة آخر كما في الجملة A / 5.

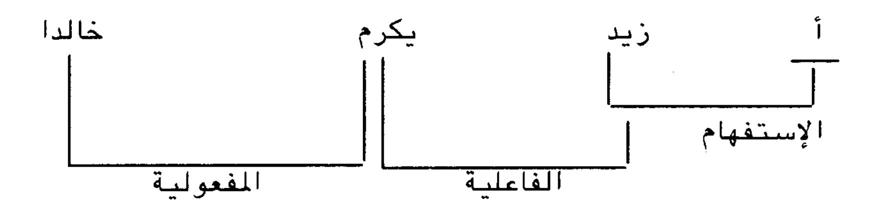
فالجملة A / 1 جملة تحويلية فعلية كان موضوع الاستفهام فيها هو الحدث أو الفعل ذاته (يكرم)، إذ إن هناك علاقة قائمة بين زيد و خالد في ذهن المتكلم، ولكنه أراد أن يحدد هذه العلاقة مستخبرا عنها فقال : أيكرم.

وكذلك الجملة A / 2 جملة تحويلية فعلية تنبثق -كما تنبثق بقية جمل هذه المجموعة باستثناء الجملة الأخيرة - عن الأصل التوليدي في المجموعة B / 1 ، 2، 3، 4، ولا يعني تقدم الفاعل فيها أنه انتقلت إلى جملة اسمية كما يرى نحاة البصرة في القاعدة التي تنص عندهم على أن الفاعل لا يتقدم فعله، فإن تقدم فهو مبتدأ، وفاعل الفعل ضمير يعود على المبتدأ (على الاسم المتقدم) ، فالمتكلم يريد أن يعبر بهذه الجملة عن رغبته في الاستخبار أو الاستفهام عن موضوع

مهم في ذهنه، وله علاقة بالفعل، فقدم موضع العناية جريا على منهج العرب في تقديم موضع العناية و الاهتمام. فالأصل في الجملة التوليدية ترابط كلماتها بالبؤرة - كما بينا سابقا - كما يلي :



أما الجملة التحويلية، فيكون ترابط الكلمات فيها بالبؤرة كما يلي :



وفي الجملة A / 3 قدم المفعول به على الفعل ، فبقيت الجملة عند النحاة جملة فعلية، ونحن نرى كذلك أنها جملة فعلية، ولكنا نضيف أنها جملة فعلية تحويلية لنشير إلى أن التحويل ما غير في اسم الجملة الذي كان لها عندما كانت توليدية، وأن التحويل يكون لمعنى يضاف إليها. فتقديم المفعول به تحويل بالترتيب للأهمية و العناية، و التوكيد، و الهمزة تحويل بالزيادة، والزيادة هنا لغرض الاستفهام أو الاستخبار.

أما الجملة A / 4 فإنها جملة تحويلية فعلية، سواء كانت كلمة (خالدا) في حال الرفع أم كانت في حال النصب، ولما كان موضع الاهتمام و العناية هو (خالدا) فقد قدمه المتكلم و زاده عناية و اهتماما و توكيدا بأن أعاد ذكره

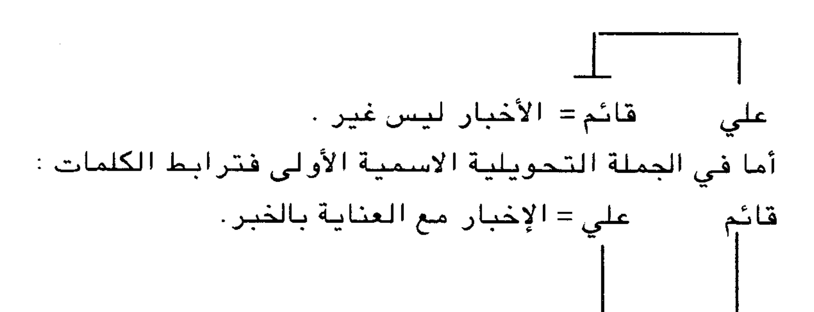
بضميره، فالضمير هنا توكيد للمتقدم خلافا للقاعدة التي ترفض توكيد الظاهر بالمضمر، و الجملة هنا، فعلية المفعول به فيها هو خالد، فخالد، المتقدم، مفعول للفعل المذكور في الجملة وليس لفعل يفسره المذكور، والضمير توكيد له عائد عليه، وقد أشرنا إليه في التحليل بإشارة العائد للتوكيد e .

أما عندما تدخل الهمزة على الجملة الاسمية، فإنها تغيرها من توليدية اسمية إلى تحويلية اسمية، فيبقى اسمها هو هو، أما الذي يتغير فهو معناها، فنقول :

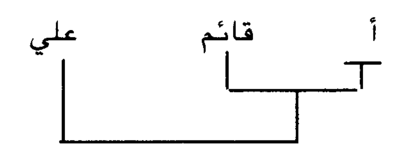
A / 1- أقائم علي؟
2- أقائم علي أم جالس ؟
3- أكان علي مجتهدا ؟
4 - أفي البيت رجل ؟
5- أليس علي بمجتهد ؟

فالأصل التوليدي للجملة A / 1 : علي قائم. و لكن السائل لا يريد أن يسأل عن القائم، إذ إنه على يقين من أن عليا هناك. ولكنه لا يعلم عن الكيفية التي هو عليها، فقدم موضع العناية و موضوع السؤال، فأصبحت الجملة : قائم علي.

ثم أدخل عليها عنصر الاستفهام الهمزة فأصبحت : أقائم علي. وبذا يكون ترابط الكلمات في الجملة التوليدية.



وفي التحويلية الاسمية الثانية كما يلي :



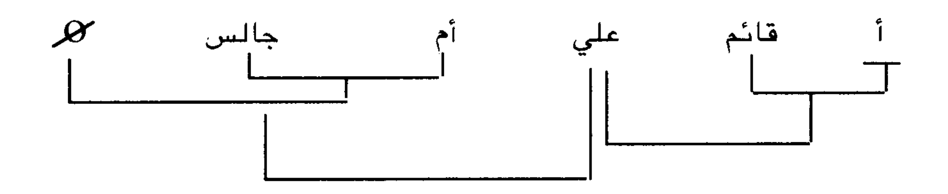
= جملة تحويلية اسمية استفهامية،
الخبر فيها هو موضوع الاستفها م

أما الجملة A /2 فإن المتكلم بها على علم بوجود علي، ولكنه لا يعلم الكيفية التي هو عليها، إذ الأصل التوليدي في هذه الجملة جملتان :

علي قائم

علي جالس

ولما لم يكن المتكلم على علم بأي الوضعين عليه علي، فإنه قد قدم الكلمة التي تشير إلى الوضع أو الحالة ، ولم يقدم عليا، مع أن عليا هو المبتدأ في الجملتين، وحقه التقديم لأنه معرفة مع نكرة، ولما لم يكن على علم فقد ربط الجملتين في جملة واحدة مقدما أحد الوضعين، وهو الذي يتوقعه، عليه، فيكون ترابط الكلمات فيها كما يلي :



وفي الجملة A /3 فإن الأصل في الجملة، أي الجملة التوليدية :

أ - علي مجتهد

م + خ = الإخبار المحايد

ثم دخل عليها عنصر التحويل الذي كان يشير إلى عنصر الزمن الماضي (كان)، فأصبحت الجملة جملة تحويلية اسمية، و إن وجود كان في صدرها :

ب - كان علي مجتهدا

لا يخرجها من أطر الجملة الاسمية، ولكن يخرجها من الإطار التوليدي إلى الإطار التحويلي (47). والتحويل يكون لغرض يتعلق بالمعنى. ثم أراد المتكلم أن يسأل عن اجتهاد علي في الزمن الماضي فكانت الجملة :

(47) فصلنا القول في الحركة الإعرابية على آخر الخبر في الفصل الثالث من كتابنا: «في نحو اللغة وتراكيبها»

جـ - أ كان علي مجتهدا

وبذا فإن الجملة أ # ب # جـ

أ = م + خـ

ب = عنصر زماني (م + خ)

ج= عنصر استفهام + عنصر زماني (م + خ)

ب = أ + ح

جـ= أ + ح + ح

أ= ب - ح

أ = حـ - (ح + ح)

أما الجملة A / 4 فإن الأصل التوليدي :

في البيت رجل = خ (شبه جملة) + م نكرة

ثم تحولت بعنصر الزيادة، فأصبحت جملة تحويلية، ولكنها اسمية تفيد معنى الاستفهام :

أفي البيت رجل؟

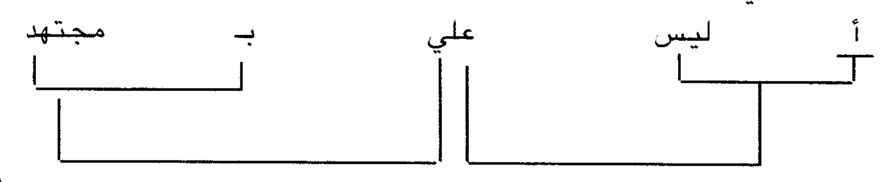
وفي الجملة A / 5 فإن الأصل التوليدي : علي مجتهد

ثم أراد المتكلم أن ينفي ذلك، فعمد إلى التحويل بعنصر الزيادة فأصبحت الجملة :

ليس علي مجتهدا

(م + خـ)

ثم أدخل الهمزة في صدر الجملة المنفية ذات الخبر المؤكد في النفي، فأفادت، سياقيا، أن المتكلم يعد عليا مجتهدا، ولكنه يعد أن يستفهم من السامع ليعرف رأيه في ذلك فقال :



فالهمزة عنصر استفهام عندما يكون في تعبير يقصد به المتكلم معرفة أمر يجعله ، أو لمعرفة رأي السامع في إمر يراه ويرى أنه على درجة من اليقين فيه. أما إن كانت الهمزة فيما يسمى بالجمل التي يخرج الاستفهام فيها إلى معنى آخر كالتعجب أو السخرية أو التهكم ... الخ فإن ذلك يتوقف على السياق الذي تقال فيه الجملة، وتكون الهمزة حينئذ للمعنى الذي قيلت له ولا علاقة لها بالاستفهام.

2- هــــل :

حرف استفهام يقصد به طلب التصديق الايجابي فيأتي لتحقيق الاستفهام عن النسبة سواء كان ذلك في جملة اسمية أم في جملة فعلية، فلا يصح الاستفهام به عن مفرد، أي لا يليه الاسم في جملة فعلية، فلا يقال :

هل زيدا أكرمت ،لأن تقديم الاسم يشعر بحصول التصديق بنفس النسبة(48)، وهذا معنى زائد لا يرمي إليه المتكلم، إذ إن التقديم يدل على معنى يزيد على معنى النسبة، وهذا ما قد يقصد إليه المتكلم بعد تحقق الدرجة الأولى من الاستفهام. أي عن النسبة.

ولا يقال : هل علي حاضر أم خالد. لأن هذا طلب تعيين لا تصديق، ولا يقال : هل لم يحضر علي : لأن هل لا يستفهم بها عن النسبة المنفية.

ولا تدخل هل على جملة فيها (إن) ، لأن إن إذا دخلت على جملة أفادت التوكيد في حين إن أداة الاستفهام تكون لمعرفة ما هو مجهول. ومثل ذلك لا تدخل هل على جملة الشرط لأن جملة الشرط ، تقوم على جزئين يتعلق تحقق أحدهما على الآخر. لذا لايستفهم عنهما بهلولا يستفهم بها عن جملة فيها قد مع الفعل الماضي، لأنه يكون مؤكد الوقوع مفروغا منه. في حين يكون الاستفهام عن أمر يجهله المتكلم، فلا يكون الاستفهام عن محقق الوقوع.

---

(48) ابن هشام ، مغني اللبيب 349/2 . وانظر قولهم : هل زيد ضربت وغيره مما يتعلق بل في كتاب سيبويه : /3 / 115 ، 175 ، 177 ، 178 ، 289 ، و المغني 2 / 350

وتخرج هل عن معنى الاستفهام إلى معان أخر منها (49): أن تكون بمعنى قد كما في قوله تعالى: «هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا»(50). وتكون للأمر في مثل: (فهل أنتم منتهون) (51)

وبمعنى إن في مثل: (هل في ذلك قسم لذي حجر)(52)

وبمعنى ما كما في: (هل ينظرون إلا الساعة)(53). وفي: (هل جزاء الإحسان إلا الإحسان) (54)

والذي نراه أن هل عنصر استفهام، يدخل على الجملة التوليدية الاسمية، فتحولها إلى جملة تحويلية وتبقى اسمية، فتنقل المعنى إلى معنى جديد هو الجهل بالموضوع وطلب العلم به من السامع فنقول: هل زيد حاضر.

فتكون الجملة في أصلها التوليدي:

زيد حاضر

م + خ = جملة خبرية للإخبار المحايد

ثم جرى عليها عنصر تحويل بالزيادة، وكل زيادة في المبنى تقابلها زيادة في المعنى، فأصبحت الجملة جملة تحويلية اسمية، إذ أدخلت «هل» الجملة في معنى الشك الذي يود المتكلم أن يزيله فأصبحت:

عنصر استفهام (م + خ) = جملة تحويلية اسمية استفهامية

أما إذا دخلت هل على جملة فيها فعل، فهي بالفعل أولى، و إن دخلت على الاسم فإن ذلك من باب مخالفة الأصل(55)، وذلك لأن الجملة التوليدية الفعلية يجب أن تبقى على نظامها الأصل:

فعل + فاعل

فعل + فاعل + مفعول به

---

(49) وانظر في هذه المسألة الجنى الداني ص 341، 342، و كتاب الأزهية في علم الحروف 802- 210، ومعاني الحروف للرماني ص 102

(50) الانسان: 1.

(51) المائدة: 91

(52) الفجر: 5

(53) الزخرف: 66

(54) الرحمن: 60

(55) ينظر: الكتاب 1 /98، 99، شرح المفصل 8 / 150

فتتحول إلى جملة تحويلية في معناها ، تحويلية بزيادة هل، و الزيادة هنا جاءت لطلب إزالة الإبهام في الجملة كلها، ولو تقدم جزء منها لكان ذلك إشارة إلى توكيد المتقدم، لأن العرب إن أرادت العناية بشيء قدمته، وهذه إشارة إلى أن الجملة الفعلية إن تقدم فاعلها أو مفعولها بقي المقدم فاعلا أو مفعولا، ولا يتحول الفاعل إلى مبتدأ ولا الجملة الفعلية إلى جملة اسمية، بل تبقى الجملة فعلية إلا أنها انتقلت من جملة توليدية فعلية إلى جملة تحويلية فعلية. يقول مهدي المخزومي: (56) «إن مقالة النحاة هذه (عدم دخول هل على اسم يليه فعل) تقدم لنا دليلا آخر على أن الاسم المتقدم في نحو: زيد يكرم ضيفه، فاعل لا مبتدأ، لأنه لو كان مبتدأ لكانت الجملة اسمية، ولو كانت الجملة اسمية لكان الاسم في موضعه الطبيعي في الكلام، لأن نظام الجملة الاسمية يقوم على أن يتصدر المسند إليه و يليه المسند و (هل) يستفهم بها عن الجملة الفعلية نحو : هل يقوم زيد ؟ وعن الجملة الاسمية نحو : هل زيد قائم؟ فلو كانت هذه الجملة، أعني جملة: زيد يقوم، اسمية كما زعموا، لما كان هناك ما يمنع الاستفهام عنها بهل. ولكن عدم استعمال مثل هذا يدل دلالة واضحة على أن الاسم المرفوع المتقدم فاعل لا مبتدأ، وتقدم الفاعل هنا لم يحل الجملة إلى كونها اسمية، بعد أن كانت فعلية، لأن منع الاستفهام عنها بهل نص على أنها ما تزال فعلية و أن المتقدم المرفوع هو الفاعل».

ويقول (57): «إذن فجملة (زيد يكرم ضيفه) جملة فعلية ترتيبها الطبيعي المألوف هو: يكرم زيد ضيفه، ولكن (زيد) خص بشيء من الاهتمام فقدم لا على أنه مبتدأ، بل على أنه فاعل، لأن تحويله من كونه فاعلا إلى كونه مبتدأ يذهب بما طرأ عليه من معنى، هو تخصيصه ومنحه الاهتمام».

ويحمل على الهمزة وهل في باب الاستفهام عناصر أخر يعدها النحاة أسماء وتستخدم للاستفهام عن المفرد وليس عن الجملة، أي أن الاستفهام بها يكون للتصور وليس للتصديق وهذه العناصر :

---

(56) مهدي المخزومي، «في النحو العربي: نقد و توجيه» ، المكتبة العصرية- بيروت 1964 ص 268

(57) «في النحو العربي، نقد وتوجيه»، مهدي المخزومي ص 267

3- مـا :

ذكر سيبويه (58) أن (ما) الاستفهامية اسمية وهي مبهمة تقع على كل شيء ، وتسقط ألفها إذا سبقت بحرف جر، فيقال : علامة ، وفيمه، وبمه، وحتامه ، والهاء فيها أجود عند الوقف لأننا نحذف من آخرها الألف، فيصبح آخرها كآخر أرمه و اغزه، والشائع: فيم، وعلام، وبم، وحتام، ولم، وقال قوم بسكون الميم.

وعلى ما سار عليه سيبويه سار غيره من النحاة من بعده، فعدوا ما وغيرها من عناصر الاستفهام المحمولة على الهمزة وهل من الأسماء، فقد عد الفراء(59) ما اسما بمعنى أي شيء، وقد عدها الزجاجي(60) اسما تاما بغير صلة، مع أن الأصل فيها أن تحتاج إلى ما يزيل إبهامها، ولكنها في الاستفهام تامة لا تحتاج إلى صلة. والأصل في (ما) أن تكون لغير العاقل، وقد ذهب الفراء(61) وغيره إلى أن العرب قد تجعلها في بعض المواضع للناس ، ولكن ذلك ليس بكثير ولا شائع. ويرى ابن الحاجب(62) إن (ما) مبهمة تقع على كل شيء ، فلا تختص بما لا يعقل عند الإبهام مع أن الأصل فيها أن لا تكون مبهمة وعند ذلك تختص بغير الناس، وقد جاءت في التنزيل على غير ما هو شائع: (إلا ما ملكت أيمانكم)(63) (... أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين)(64).

وتخرج جملة ما من الاستفهام(65) إلى التحقير كما في :

ما أنت ويب أبيك والفخر

وإلى معنى التعظيم كما في : (الحاقة ما الحاقة) (66) ، ومعنى الإنكار كما في : (فيم أنت من ذكراها) (67).

---

(58) انظر الكتاب 1 / 168 ، 4 / 164 ، 227

(59) معاني القرآن : 1 / 46 - 47

(60) الجمل في النحو : 361

(61) معاني القرآن 1 / 102

(62) الإيضاح في شرح المفصل 1 / 478 وانظر : الأسنوي، الكوكب الدري ص 210 - 211

(63) النساء : 24

(64) المؤمنون : 6 ، المعارج : 30

(65) وانظر : شرح الكافية 2 / 53 ، وابن خالويه في : إعراب ثلاثين سورة ص 40

(66) الحاقة : 1 و 2

(67) النازعات : 43

وتكون ما - كما ذكرنا قبل قليل - للاستفهام عن غير العاقل وعن المبهم، فلا يجوز لك أن تقول : ما زيد ؟ مستفهما. ذلك أن (زيد) هنا ليس مبهما، وهو عاقل، فلا يجوز أن تستفهم (بما) ألا إذا كنت مستفهما عن صفة زيد، فإن جعلت الصفة في موضع الموصوف على العموم جاز أن تقع على ما يعقل(68)، فإن ما تطلق على العاقل إذا كان مبهما، فلا يجوز لك أن تقول : ما زيد ؟ مستفهما، لأن الذي سألته : من أتاك؟ فقال : زيد، فإن زيدا هذا إنسلن تعلمه حق العلم، والاستفهام يكون لشيء لا تعلمه، إذا كان هذا إنسان تعلمه حق العلم، و الاستفهام يكون لشيء مبهما، وعندما يكون والشيء سواء في دخول ما عليها تقول : ما زيد؟ فيجاب على السؤال : طويل، قصير بالصفة، لأن زيدا ليس شيئا حتى يجاب عن حقيقته، أما هذه الصفة فهي شيء من أشياء زيد تدل عليه وليس حقيقة زيد.

وهناك مسألتان أخريان تتعلقان بـ(ما) الاستفهامية أولا هما : إنها تدخل على الاسم وتدخل على الفعل... (وما أدراك ما الطارق)(69). (وما أدراك ما يوم الدين) (70). (....ما لونها)(71). (ما الحاقة) (72) (... يبين لنا ما هي)(73) (وما رب العالمين)(74). والثانية أن يدخل عليها متقدما حرف من حروف الجر فتحذف ألفها فيقال : فيم، مم، حتام، بم، علام، إلام (75)، مثل :

فتلك ولاة السوء قد طال مكثهم ✿ فحتام حتام العناء المطول

ومثل :

يا أبا الاسود لم خلفتني ✿ لهموم طارقات وذكر

(68) وانظر : المبرد، المقتضب 2 / 296. وانظر العكبري : إعراب الحديث النبوي، تحقيق حسن موسى الشاعر ص 95.

(69) الطارق : 2

(70) الإنفطار : 17، 18.

(71) البقرة : 69

(72) الحاقة : 2

(73) البقرة : 68، 80

(74) الشعراء : 23

(75) وانظر شرح الكافية 2 / 54، مغني اللبيب 1 / 298، الكتاب 4 / 164

فتميز بذلك ما الإستفهامية عن ما الخبرية ، وما جاء في الاستفهام وفيه الألف فإن ذلك من الشاذ كما في :

على ما قام يشتمني لئيم ✿ كخنزير تمرغ في دمان

و في مثل :

إن قتلنا بقتلانا سراتكم ✿ أهل اللواء ففيما يكثر القيل

ويتفرغ عن المسألة الثانية هذه مسألة أخرى تتصل بما الاستفهامية ، وهي التصاق (ذا) بها فيقال : ماذا ، لماذا ، بماذا ، إلى ماذا .....الخ

وللنحاة في ماذا اعتبارات أهمها (76) :

1- أن تكون ما استفهامية و «ذا» اسم إشارة في مثل : «ماذا ينفقون»

ماذا الوقوف على نار وقد خمدت يا طالما أوقدت في الحرب نيران

2- أن تكون ما استفهامية وذا موصولة في مثل :

ألا تسألان المرء ماذا يحاول ...

أي ما الذي يحاول .

3- أن تكون (ماذا) اسم جنس بمعنى شيء ، أو اسما موصولا بمعنى الذي في مثل : دعي ماذا علمت ساتقيه ✿ ولكن بالمغيب نبئيني

4- أن تكون ما زائدة ، وذا اسم إشارة

5- أن تكون ما استفهامية وذا زائدة.

6- أن تكون ماذا بكاملها استفهامية ، فهي كلمة واحدة ، وأن تكون في الأصل مركبة من ما الاستفهامية وذا اسم الاشارة.

والذي نراه أن ما عنصر استفهام ليس بمختص ، فيدخل على الجملة التوليدية أو التحويلية الاسمية أو الفعلية، فإن دخل على الاسم كان هذا الاسم إما عاقلا أو مبهما غير عاقل. فإن دخلت على الاسم غير العاقل فهي لتحديد موضع الاستفهام وتخصيصه : (ما لونها) (ما يوم الدين).... وغيرها. وإذا دخلت على اسم عاقل فهي للاستفهام عن عموم ذلك الاسم. نقول : ما زيد؟

---

(76) انظر مغني اللبيب 1 / 2 .3 ، الكتاب 2 -417

ونقصد أن زيدا إنسان ولكنا نريد مزيدا من المعلومات حوله ، هو طالب في جامعة كذا... ويدرس موضوعا معينا، وطوله كذا، وصفته كذا... ولو كان المتكلم يقصد نقطة معينة في زيد، لا ستخبر عنها محددة، فقال : ما صفة زيد أو ما لونه أو...الخ. أما إن دخلت على فعل، فإنها تكون للاستفهام عن الحدث ذاته. ومجمل القول : إن ما تدخل على الجملة التحويلية القائمة على الحذف غالبا، ما زيد؟ ما لونها؟ ما هي؟ فإن كلا من الكلمات : زيد ، لونها ، هي مبتدأ له خبر مقدر في الذهن وليس له ممثل صرفي مجسد، وقد أوضحنا من قبل أن الفكرة في الذهن تكون في مجموعة من القوالب الذهنية أو الأبواب النحوية التي تجسد بكلمات صرفية . و إذا عمد المتكلم إلى عدم تجسيد الباب النحوي بالممثل الصرفي فإنه لا يريد ذلك لغرض بلاغي ، وليس للمحلل اللغوي أن يحاول تجسيده ، فالجملة :

ما لونها مبتدأ + خبر

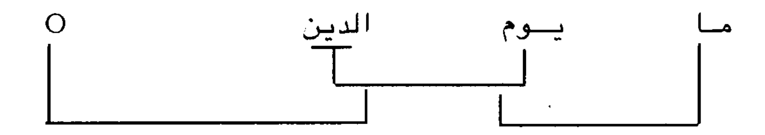
أصلها التحويلي : م + ∅ (Zero morphome)

ثم جرى عليها تحويل آخر بالزيادة ، فأصبحت :

عنصر استفهام (م+ ∅) = جملة تحويلية اسمية استفهامية.

ويبقى إعراب : لونها، هي ، زيد ، مبتدأ خبره محذوف ، ولا حاجة إلى القول تقديره (..........) .

ولا علاقة لكلمة (ما) بالاسمية من قريب أو بعيد، إذ إنها عنصر استفهام ليس غير، شأنها في هذا شأن الهمزة وهل ، وكذا القول في :



عنصر استفهام (م + ∅) = جملة تحويلية اسمية استفهامية.

أما إذا دخل عليها، مقدما عليها، حرف جر فإن حرف الجر يوجه الإبهام الذي في (ما) الاستفهامية والعموم في موضوع السؤال إلى شيء من التحديد

والتخصيص، نقول : بم.... فيفهم أن السائل يسأل عن وسيلة تحديد الموضوع.
ونقول : فيم : فيفهم قصد السائل و أنه أراد تحديد الظرفية التي تم فيها موضوع السؤال، أو السبب فيه.

وتقول : م (الام) : وتفيد الغاية المكانية أو الزمانية.

وتقول : حتام : وتفيد الزمانية.

أما ما يقول فيه النحاة بأنه مركب من ما الاستفهامية وذا المختلف فيها، فتارة تلحق بأسماء الإشارة، وأخرى بالأسماء الموصولة ، وثالثة بالزائدة ، فيكفي أن يشير هذا إلى الاضطراب الذي وقع فيه النحاة في محاولة تخريج هذا التركيب ، وما سبب ذلك ، فيما نرى إلا أنهم يعدون (ما) هي الأصل في الاستفهام و أنها اسم ، و (ذا) من الأسماء ، فوجب أن يكون لكل اسم في الجملة موقع من الإعراب ، فكان إعرابها في المثال التالي مثلا :

(يسألونك ماذا ينفقون؟ قل العفو) (78)

ويكفي أن نرصد قول أبي زرعة في حجة القراءات لنرى الاعتبارات الكثيرة التي عدها النحاة ، استنادا إلى الحركة الإعرابية على كلمة (العفو) في آخر المثال ، يقول (79) «قرأ أبو عمرو (قل العفو) بالرفع ، وقرأ الباقون بالنصب : من جعل (ما) اسما و (ذا) خبرها وهي في موضع (الذي) رد : العفو فرفع ، كأنه قال : (مالذي ينفقونه؟) فقال : العفو ، أي : (الذي ينفقون العفو) فيخرج الجواب على معنى لفظ السؤال....ومن نصب «العفو» جعل «ماذا» إسما واحدا بمعنى الاستفهام ، أي (أي شيء ينفقون؟).

رد العفو عليه فينصب (أي شيء ينفقون) ، فخرج الجواب على لفظ السؤال منصوبا». فمما هو واضح جلي أن الاضطراب في إعراب (ماذا) كان من جانبين ، أحدهما أن النحاة عدوها اسما فلا بد له من موقع من الإعراب ، والثاني محاولة النحاة الجادة في تخريج الحركة الإعرابية على كلمة «العفو»، ونضيف أن هناك إعرابا آخر لكلمة (ماذا) : إنها مكونة من «ما» وهي مبتدأ و «ذا» وهي خبر.

---

(78) البقرة : 219

(79) حجة القراءات ، تحقيق سعيد الأفغاني ، مؤسسة الرسالة ط 3، 1982 ، ص 133

والذي نراه إن (ماذا) كتلة لغوية واحدة ، وليست ما + ذا ، ولا علاقة لها بما الاستفهامية زيادة على أنهما من باب نحوي واحد، هو الاستفهام. و أنها ليست باسم ولا علاقة لها بالاسمية ، فهي عنصر استفهام ليس غير ، يدخل على الجملة التوليدية ، أو على التحويلية القائمة على التحويل بعنصر الحذف كما يلي :

يتفق ــــــ ون   Zero morpheme

∅

ثم جرى تحويل بالزيادة عن موضوع الجملة الذي هو مجهول أصلا، فجاء عنصر التحويل (ماذا) لينقل الجملة من الإخبار إلى الاستفهام ، فهو عنصر استفهام وليس بمبتدأ ولا هو بمفعول به.

وقد يزاد على (ماذا) الباء في أولها فتكون للاستفهام عن الوسيلة ، أو يزاد عليها (اللام) فتتحول إلى الاستفهام عن السببية ، أو (من) ... أو غيرها فيتحول السؤال إلى المعنى الذي يقتضيه الحرف المتقدم.

مـــــــن : (80)

تأتي في العربية على أوجه : للشرط ، ونكرة موصولة، واسما موصولا وللاستفهام ، والذي يعنينا هنا ورودها للاستفهام(81) . فهي عند النحاة اسم للاستفهام عن العاقل : (فمن ربكما يا موسى) (82)، (من بعثنا من مرقدنا)(83) ولما كانت (من) للعاقل فلا يجوز أن يستفهم بها عن شيء ولا يجوز أن تقع مقع الصفة. ويستفهم بها عن النكرة وعن المعرفة. فنقول : من عبد الله؟ من زيد؟ في المعرفة ، ونقول لمن قال: رأيت رجلين : منْ؟ في النكرة. وفي الاستفهام بمن في المعرفة لغتان :

---

(80) وانظر الكتاب 2 / 408 - 413 ، 4 / 228 - 233 وابن السراج، الأصول 2 / 360 ، 418 ، و المقتضب 2 / 308

(81) ابن السراج ، الأصول 2 / 360

(82) طه : 49

(83) يس : 52

1- لغة أهل الحجاز ، وتحمل على الحكاية، فإنهم يقولون إذا قال الرجل : رأيت زيدا ، من زيدا؟ و إذا قال مررت بزيد : قالوا: من زيد ؟ وإذا قال : هذا عبد الله قالوا : من عبد الله؟ يحملون الكلمة بعد (من) على الحكاية كما قالها المتكلم في كلامه السابق على السؤال (84).

2- لغة تميم ، فترفع تميم في كل حال. وهذا أقيس القولين عند سيبويه(85) ، وقد عد المبرد الرأي الأول أقيس(86) ، و أورد سيبويه أنه (87) عندما يستفهم بمن عن نكرة يقال في الجمع عند الوقف : (منون)، في الرفع ، و (منين) في النصب، وفي المثنى (منان) ، رفعا و (منين) نصبا و ورد في المفرد المرفوع (منو)، والمنصوب (منا) وللمؤنث (منه) ، وفي المثنى (منتين) وفي الجمع (منات) ، ولا يكون ذلك في المعرفة. وقد ترد من الاستفهامية لمعنى الإنكار والنفي. كما في قوله تعالى : (ومن يغفر الذنوب إلا الله)(88)

وقوله : (من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه) (89)

ويجوز أن تأتي من ومعها ذا ، وللنحاة فيها آراء :

1- أن تكونا كالحرف الواحد (90)

2- إن تكون من استفهامية وذا موصولة (91)

3- إن تكون من استفهامية وذا زائدة، وقد نسب هذا الرأي (92) للكوفيين. ومما هو واضح أن اضطراب النحاة في هذه المسألة مرده إلى أنهم يعدون من اسما و يعدون منذا (من ذا) مركبا من اسمين ، وكل اسم لا بد أن يكون له موقع من الإعراب. فاحتاجوا إلى القول بأن ذا موصولة في مرة، و زائدة في أخرى، و إشارة في ثالثة....الخ

---

(84) وانظر ، الكتاب 2 / 416

(85) السابق

(86) المقتضب 2 / 308

(87) الكتاب 2 / 408 ، و أصول ابن السراج 2 / 418

(88) آل عمران : 135

(89) البقرة : 255

(90) وانظر ، معاني القرآن 3 / 132 ، مغني اللبيب 1 227/

(91) وانظر ، الكتاب 2 / 416 ، ومغني اللبيب 1 / 227

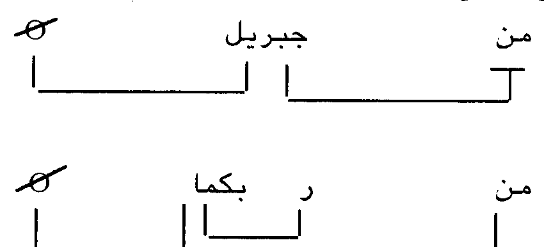
(92) وانظر : مغني اللبيب 1 / 227

والذي نراه إن (من) عنصر استفهام و كذلك (من ذا) يستفهم بهما عن أمر عام يراد بهما توضيح مضمون ذاك الأمر المجهول بإجابة عامة تقربه من الإبانة أكثر مما تقربه من التحديد و التخصيص ، مثل : (93).

ومثل : من جبريل؟ بمعنى أبشر هو أم ملك أم....؟

ومثل : (فمن ربكما يا موسى)؟ أي أملك هو أم بشر أم جني أم....؟

فهي عنصر استفهام تدخل على الجملة التحويلية القائمة على عنصر الحذف لتنقلها إلى معنى جديد هو معنى الاستفهام مثل :



أي أن تحليلها يكون : عنصر استفهام (م + Ø)= جملة تحويلية اسمية استفهامية.

وتكون الإجابة : الله

ويقصد بها: الله Ø

= م + Ø

فهي عنصر استفهام ولا علاقة لها بالاسمية ، ولا تحتاج إلى إعراب أو محل من الإعراب، إذ إنها من أدوات المعاني فتنتقل الجملة إلى المعنى الذي تحمله.

---

(93) وانظر : القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ص 232

5- أي (94):

تستعمل لعدة معان: للشرط ، وصفة للمعرفة لتشير إلى معنى الكمال و للنكرة لتصفها ، وتكون اسما موصولا ، وتكون ليتوصل بها لنداء ما فيه (ال)، وتستعمل للاستفهام ، ويهمنا هنا أن نتحدث عن (أي) التي تفيد معنى الاستفهام، فهي للسؤال عما يميز أحد المتشاركين في أمر يشملهما ، مثل : (أي الفريقين خير مقاما)(95) أي أنحن أصحاب محمد صلى الله علي وسلم أم....

ومثل : (أيكم يأتيني بعرشها)(96) أي: الانسي أم الجني(97).

ويستفهم بها عن العاقل كالأمثلة السابقة ، وعن غير العاقل : (فبأي حديث بعده يؤمنون)(98). وهي عند سيبويه تجري مجرى (من) الاستفهامية ، فنقول : أي القوم أفضل ؟ كما يقال : من أفضل القوم ؟

والذي نراه أن أي عنصر استفهام ، يقصد به التحديد و التخصيص والاختيار بين فريقين ، ولا دور لها في الجملة إلا أن تقوم بنقلها من معنى الإخبار إلى معنى الاستفهام ، فهي ليست باسم ولا محل لها من الإعراب. و الأولى أن ينظر إليها على أنها من أدوات المعاني ، و أما كونها تأخذ الفتحة تارة و أخرى تأخذ الضمة فلأنها تنطق على لهجات القبائل. وقد ورد ذلك في القرآن الكريم بقراءتين صحيحتين في آية واحدة :

(... ثم لننزعن من كل شيعة أيهم أشد على الرحمن عتيا)(99)

بنصب أيهم و برفعها ، مما أتاح فرصة لاختلاف النحاة في إعرابها. فذهب الخليل و الكوفيون إلى أن أيهم في مثل هذا الموضع معربة مرفوعة على الابتداء ، وما بعدها خبرها. وهي هنا استفهامية وليست موصولة. وقالوا: هي في الآية مبتدأ ، خبره (أشد)، ومن كل شيعة معمول (لننزعن). ويقول يونس : إن الفعل قبل أي معلق عن العمل . فهي في حقيقة أمرها عنصر تحويل يفيد الاستفهام ليس غير.

---

(94) انظر في هذه المسألة : الجنى الداني ص 234 ، الكتاب : 1 / 126 ، 2 / 398 ، 408 ، 411 ، الكافية في النحو ص 54 - 60

(95) مريم : 73

(96) النمل : 38

(97) وانظر القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة ص 232 - 233

(98) الإعراف 185 ، المرسلات : 50

(99) مريم : 69

6- كم (100):

وتستعمل في اللغة خبرية واستفهامية ، وهي اسم لعدد مبهم الجنس والمقدار.

وقيل بأنها مركبة من كاف التشبيه و (ما) الاستفهامية محذوفة الألف ، وقد لحقها السكون لكثرة الاستعمال . ولا اختلاف بين النحاة حول اسمية الاستفهامية . أما الخبرية فذهب بعضهم إلى أنها حرف ، و نرى أن نورد هنا رأي عدد من النحاة في كم الخبرية لتبدو القيم الخلافية بين كم الاستفهامية وكم الخبرية ، وأنهما ليستا باسمين و لا علاقة لأي منهما بالاسمية ، و تمثل كل منهما عنصر تحويل تدخل على الجملة فتنقلها إحداهما إلى معنى التكثير ، وتنقلها الأخرى إلى معنى الاستفهام ، وبينهما بون واسع .

يرى سيبويه أن كم الخبرية تكون بمنزلة اسم ينصرف، في الكلام غير منون يجر ما بعده إذا اسقط التنوين ، نقول : كم غلام لك وهب ، فغلام مجرورة بمن أو بالإضافة ، وهي تماثل رُب ، إلا أنها اسم ورُب حرف ، ومنهم من قال بأنها تعمل فيما بعدها كما تعمل كم الاستفهامية ، فينصبون الخبر بعدها.

كم عمة لك يا جرير وخالة ✿ فدعاء قد حلبت على عشاري

ويرى صاحب الكافية أن كم الخبرية تكون لعدد مبهم عند المخاطب وربما يعرفه المتكلم. خلافا لكم الاستفهامية التي يعلم معها السامع العدد المبهم و يجهله المتكلم. وينصب بعض العرب مميز كم الخبرية مفردا كان أو جمعا بلا فصل ، اعتمادا في التمييز بينها وبين الاستفهامية على قرينة الحال. وهي مجرورة بمن مقدرة ، ولا يجوز أن يكون المجرور بدلا من كم . ولكم الخبرية صدر الكلام لما تتضمنه من المعنى الانشائي في التكثير ، كما أن رب لما تضمنت المعنى الإنشائي في التقليل وجب لها صدر الكلام.

ويجوز تقديم الجار عليها كما يجوز تقديمه على الاستفهامية ، مع أن لهما صدر الكلام ، لأن تأخير الجار عن مجروره ممتنع لضعف عمله فجاز تقديمه عليهما على أن يجعل الجار مع المجرور كالكلمة الواحدة . كما أن كم الخبرية

---

(100) انظر: الجنى الداني ص 261 ،الكتاب 4 / 228 ، والكتاب 2 / 156 - 162 ، الكافية ص 96 - 100

و الاستفهامية واجبة لوجوب تنكير المميز المنصوب ، ومع الخبرية لأنها كناية عن عدد مبهم و معدود.

أما الاستفهامية (101) فإنها اسم بمنزلة كيف و أين ، فإذا أعملت فيما بعدها فهي بمنزلة اسم يتصرف في الكلام منون ، وتعمل فيما بعدها ، لأن ما بعدها ليس من صفتها ولا محمولا على ما حملت عليه. ويسأل بها عن العدد ، فيقال : كم لك درهما؟ أو : كم درهما لك؟ فوجب أن تقول : عشرون درهما أو ثلاثون درهما. وتكون كم عاملة فيما بعدها عمل العشرين فيه ، وتكون (لك) مبنية على كم ، أي تُعرب كما تعرب كم ، لأن الأثر الذي يظهر على كم يظهر عليها.

وفيما يرى صاحب الكافية(102) فإن كم الاستفهامية تدل على عدد ومعدود ، والعدد مبهم عند المتكلم معلوم في ظنه عند المخاطب ، ومميزها مفرد منصوب حملا لها على المرتبة الوسطى من العدد : وحملت على المرتبة الوسطى لأن السائل في الأغلب لا يعرف أيهما الأغلب الكثرة أو القلة ، فحملها على الدرجة المتوسطة و الكثرة أولى .

وفصل المميز عن كم الاستفهامية جائز في الاختيار نحو : كم لك غلاما؟... ولا يجوز جر مميز الاستفهامية إلا إذا جرت هي بحرف الجر: بكم قرش اشتريت كتابك ؟

ونرى بأن الأصل في الجملة الإخبار ، فالقائل : كم كتاب قرأت، يقصد أن يخبر بكثرة الكتب التي قرأها ، فهذه جملة خبرية ، ولكنه إن أراد أن يعبر عن معنى الاستفهام فإن عليه أن يغير من مبنى الجملة ليسأل عن عدد و معدود يجهلهما ويظن أن المخاطب يعلمها ، ولا يستطيع أن يغير في (كم) لأنها عنصر مشترك بين الاستفهام و الإخبار ، لذا كان عليه أن يغير في الحركة الإعرابية على الاسم الذي جاء بعدها ، فأصبحت : كم كتابا ، بدلا : من كم كتاب. وهنا نشير إلى الفتحة تحمل قيمة دلالية فاصلة في نقل المعنى ، إضافة إلى عنصر التنغيم الذي تكون عليه الجملة في المعنيين ، فهي بنغمة مستوية في الخبرية

---

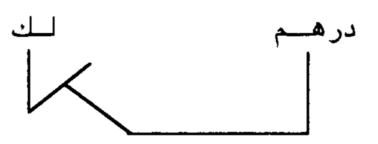
(101) الكتاب 2 / 156 - 162

(102) الكافية في النحو ص 96 - 100

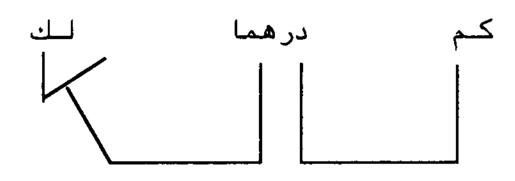
صاعدة في الاستفهامية. فتكون كم في الجملة عنصر استفهام ليس غير ولا علاقة لها بالاسمية ولا تحتاج إلى إعراب أو محل من الإعراب ، نقول :

كم درهما لك ؟

فالأصل في الجملة : لك درهم ، ولكن موضوع الإبهام هو عدد هذا الدرهم أو الدراهم التي هي لك ، فقدم موضع العناية - خلافا لما عليه نظام الجملة العربية في المبتدأ النكرة و الخبر شبه الجملة - فأصبحت الجملة :



ثم دخلت عليها كم ، ولكن احتمال اللبس قائم بين درهم مع كم الخبرية وكم الاستفهامية ، إذ ليس من المألوف أن يأتي الاسم مرفوعا بعد (كم) ، فتم نصب (درهم) لإزالة اللبس ، فأصبحت الجملة :



عنصر استفهام (م + خـ) ويتضح هذا في الجملة التالية :

كم كتابا قرأت

فأصل الجملة : قرأت كتابا = تحولت إلى

كتابا قرأت (والعرب إن أرادت العناية بشيء قدمته) تحولت إلى :

كم كتابا قرأت = جملة تحويلية فعلية استفهامية ، فيها عنصرا تحويل أحدهما بالترتيب و الآخر بالزيادة (103).

---

(103) انظر تفصيل هذا في كتابنا : «في نحو اللغة و تراكيبها»، الفصل الثالث.

7- كيف (104):

تكون في الجملة لتفيد الشرط مثل (يصوركم في الأرحام كيف يشاء) ولتفيد الاستفهام ويغلب أن يليها فيه فعل لأن الأصل في حروف الاستفهام أن يذكر بعدها الفعل (105)، ولا تصلح (كيف) لا تباع ما بعدها لما قبلها، فتقول: ما مررت برجل سيء الخلق كيف رجل راغب في الشر.

فجاء ما قبلها مجرورا، ولكن ما بعدها مرفوع فلم تجمع بينهما كيف على حركة واحدة وقد أجاز بعض الكوفيين ذلك. وتكون كيف للسؤال عن الحال، حتى إن الخليل قد استقبح ورودها للشرط، إذ قال عندما سئل عن الجملة: كيف تصنع أصنع، هي مستكرهة، وليست من حروف الجزاء، لأن معناها: على أي حال تكن أكن. ويقول ابن الحاجب: كيف للحال استفهاما، وعدت في الظروف لأنها بمعنى: على أي حال، والجار و الظرف متقاربان، وكون كيف ظرفا مذهب الأخفش، وهو عند سيبويه اسم بدليل إبدال الاسم منها نحو: كيف أنت؟ أصحيح أم سقيم.

ولو كانت ظرفا لأبدل منها الظرف نحو: متى جئت؟ أيوم السبت أم يوم الأحد. وقال الأخفش: يجوز إبدال الجار و المجرور منها، نحو: كيف زيد؟ أعلى الصحة أم على حال...

فكيف، عند سيبويه اسم له موقعه، وهي وجوابها عند الأخفش منصوبان.

وتخرج الجملة مع كيف إلى معنى غير الاستفهام وغالبا ما يكون ذلك للتعجب: مثل:

(كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم)

وقد تخفف كيف كما جاء في قول الشاعر:

كيف تجنحون إلى سلم وما ثئرت ✿ قتلاكم ولظى الهيجاء تضطرم؟

---

(104) انظر في هذه المسألة: الكتاب 1 / 435، 3 / 60، 115، 4 / 233، الإيضاح في علوم البلاغة: 233

(105) الكتاب 1 / 435

ولما كانت كيف اسما ، فلا بد لها من محل من الإعراب. ولما لم تكن الحركة الإعرابية تظهر عليها. فقد أعربها النحاة مبنية في محل رفع خبر مقدم قبل ما لا يستغنى عنها ، أي إذا كانت في جملة اسمية المبتدأ فيها موجود مثل : كيف حالك ؟ كيف أنت ؟ وقبل ظن و أعلم، مثل : كيف ظننت عليا؟ كيف أعلمته صديقك؟ أما إذا وردت مع ما يستغنى عنها ، أي إذا كان ركنا الجملة قد ذكرا فأنها تعرب حالا مثل : كيف جاء زيد ؟

ويرى ابن هشام أن كيف يمكن أن تكون مفعولا مطلقا، كما في (ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل) فالمقصود: أي فعل فعل ربك بأصحاب الفيل» و أما عند سيبويه فهي - كما ذكرنا - في موضع نصب دائما على الحالية. وهي عند الأخفش و السيرافي في موضع رفع المبتدأ(106). والذي نراه في كيف - كما هو الحال في غيرها من عناصر الاستفهام - أن لا علاقة لها بالاسمية ، وإن الذي جعل النحاة يختلفون في إعرابها، فتارة هي خبر ، و أخرى هي حال ، وثالثة مفعول مطلق ، ورابعة...أنهم عدوها من أصول الجملة التي ترد فيها، وليس الأمر كذلك، فهي عنصر تحويل ينقل الجملة من توليدية أو تحويلية بالحذف أو الزيادة تفيد الإخبار، إلى جملة تحويلية تعبر عن جهل المتكلم بأمر يرى أن المخاطب على علم به ، أما إذا خرجت إلى معنى آخر كالتعجب فإن ذلك يقوم على قرينة أخرى هي السياق ، ولا يعني أن هذه الكلمة قد خرجت من كونها أداة إلى القسم الثاني من أقسام الكلم، أي إلى الاسم. نقول مثلا :

حالك = م + Ø == عنصر استفهام (م + Ø)

= جملة تحويلية اسمية استفهامية

ونقول : حضر علي = ف + فا == عنصر استفهام (ف + فا)

= جملة تحويلية فعلية استفهامية.

---

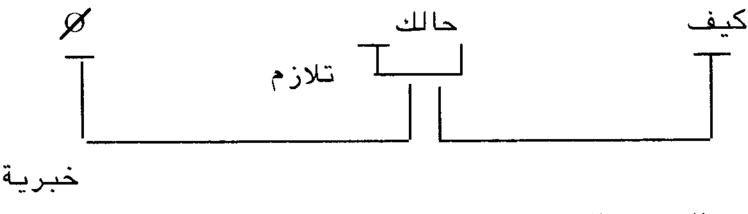
(106) وانظر مغني اللبيب 1 / 206

وبذا فإن (كيف) عنصر استفهام للسؤال عن الحال حيثما كانت ، أو كما يرى سيبويه بأنها بمعنى على أي حال ، وتكون الإجابة عنها بكلمة أو كلمات ، أي بجملة بمعنى الحال أو في معناه مثل :

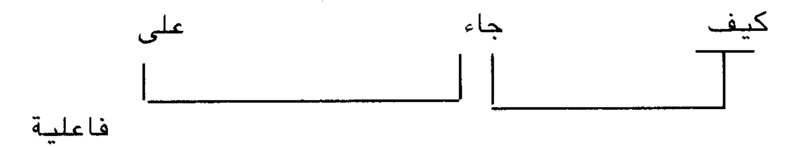
كيف أنت؟ عليل ، سعيد ، شقي ، مسرور ،... الخ كيف جاءِ علي؟ راكبا ، مسرورا ، عليلا...الخ

كيف ظننت زيدا؟ كريما .... ، .... الخ

ويكون ترابط الكلمات في الجمل السابقة مثلا :



سؤال عن حال



سؤال عن حال

8- أنّـــى :

وتلحق بكيف في معناها في أحد استعمالاتها ، فتقول : (أنّى يكون لي غلام وكانت امرأتي عاقرا)(107) وفي استعمال آخر تفيد معنى : من أين؟ مثل : (أنى لك هذا)(108) و أضاف صاحب الكافية (109) أنها تجيء بمعنى (متى) و أول عليها قوله تعالى : (فأتوا حرثكم أنّى شئتم) (110)

(107) مريم: 8
(108) آل عمران: 37
(109) الكافية: 117/2
(110) البقرة 223

والذي نراه أن أنى حقا تلحق بكيف في معناها ، فالأصل في : أنى لك هذا ؟ هو : هذا لك = جملة خبرية (توليدية اسمية)= (م + خ) . جرى عليها تحويل بتقديم موضع العناية فأصبحت :

لك هذا + جملة تحويلية اسمية (خ + م) = الإخبار مع توكيد المقدم. ثم جرى عليها تحويل بالزيادة ، فأصبحت :

أنى له هذا = عنصر استفهام (خـ + م)

= جملة تحويلية الخبر موضع عناية مجهول

= جملة تحويلية اسمية استفهامية.

وتكون (أنى) بمعنى كيف ، بمعنى كيف كان لك هذا ، وكيف حصلت عليه . وهكذا في : (أنى يؤفكون) (111) بمعنى كيف يؤفكون ، وكذلك في الآية موضع الخلاف : (...أنّى شئتم) ، أي كيف شئتم ، أي في القبل من القبل ، أو من الدبر ، وقصة ابن الخطاب عندما جاء إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وقال له : حولت رحلي ، تشير إلى هذا ، وهي قصة معلومة معروفة.

9 و 10 – متى ، أيان :

ينص سيبويه على أن (زيان) للسؤال عن الزمان ، وهي بمعنى متى(112) ، ويقول ابن الحاجب : أيان للزمان استفهاما كمتى الاستفهامية ، إلا أن متى أكثر استعمالا ، وتكون أيان لعظام الأمور : (إيان مرساها)(113) ، (أيان يوم الدين) (114) ، ومما هو بين أن (أيان) تستعمل للاستفهام عن المستقبل. أما متى فهي للماضي كما هي للمستقبل (115).

---

(111) المائدة : 75 ، التوبة : 30 ، المنافقون : 4

(112) الكتاب : 4 / 235 ، 1 / 217

(113) الأعراف : 187 ، النازعات : 42

(114) الذاريات 12 .

(115) وانظر الكافية 2 / 117 ، ولمزيد من التفصيل في متى الجنى الداني ص 505 ، والكتاب 1 / 217 -3 / 59 ، 73 ، 78 ، 4 / 233

والمشهور أن متى اسم من الظروف يراد بها السؤال عن الزمان دون السؤال عن العدد ، ويجاب عليها بـ (اليوم ، يوم كذا ، أو شهر كذا ، أو سنة كذا ،

أو الآن ، أو حينئذ)، ولا يجوز القول : متى زيد؟ لأن الزمان لا يكون خبرا عن الجثة (116) ، فهاتان أداتان تفيدان معنى الاستفهام عن الزمان ، يقول سيبويه(117) ألا ترى أن لو إنسانا قال : أيان ، فقلت : متى ، كنت قد أوضحت ، وإذا قال : ما معنى متى : قلت : في أي زمان.

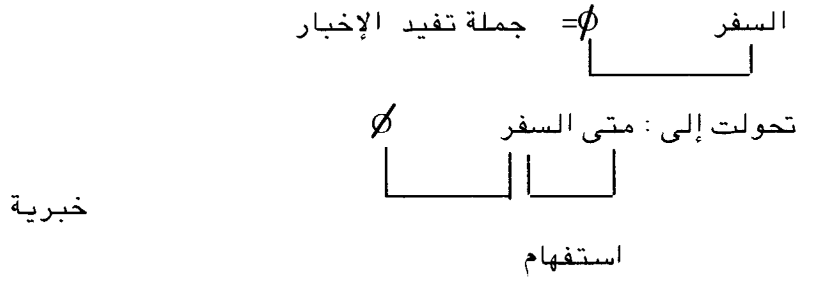
وحقيقة هاتين الأداتين أنهما عنصرا تحويل يدخلان على الجملة فتحولان معناها إلى معنى الاستفهام عن الزمان ، ولا علاقة لهما بالاسمية ، ولا موقع لهما من الإعراب ، إن هما إلا أداتان من أدوات المعاني.

متى السفر؟

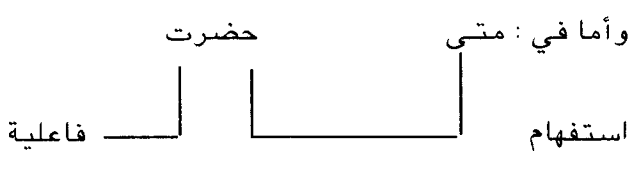
متى حضرت؟

أيان يوم الدين؟

فإن كلا من الجمل السابقة تفيد الاستفهام عن زمن ، وقد حذف من الجملة الإولى ركن رئيس هو الخبر ، هكذا :



= جملة تحويلية اسمية استفهامية والاستفهام فيها عن زمن.



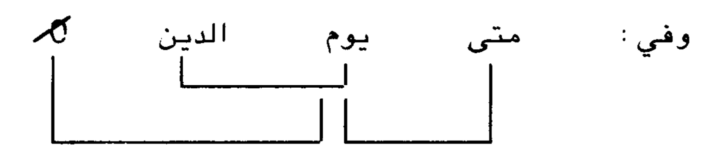
(116) الكافية ص 216

(117) الكتاب 4 / 235

فأصلها : حضرت = ف + فا

تحولت إلى : عنصر استفهام (ف + فا)

= جملة تحويلية فعلية استفهامية



= جملة تحويلية اسمية استفهامية ، والاستفهام فيها عن زمن.

11 - أيـــن (118):

يستفهم بها عن المكان ، فيقال : أين وجدته؟ فيكون الجواب : أمام البيت ، أو فوق... أو خلف...أو....تحت أو .....الخ.

وأين مبنية على الفتح، ولا تصلح أين لا تباع ما قبلها بما بعدها بالحركة فلا يقال : رأيت زيدا فأين عمرا؟ لأن أين يبدأ بها ولا يضمر بعدها شيء. ويقول ابن الحاجب : وبنيت على الحركة للساكنين، وعلى الفتح لاستثقال الضم

و الكسر بعد الياء . وما قلناه في الأدوات السابقة نقوله في (أين)، فهي أداة ولا علاقة لها بالاسمية. فلا تحتاج إلى إعراب لا ظاهر ولا محلي ولا مقدر ، ولا هي عن أصل متحرك ولا عن ساكن تحرك لالتقاء ساكنين ، فهي أداة استفهام جاءت هكذا يستفهم بها عن المكان فنقول :

أين زيد؟

أين وجدت عليا؟

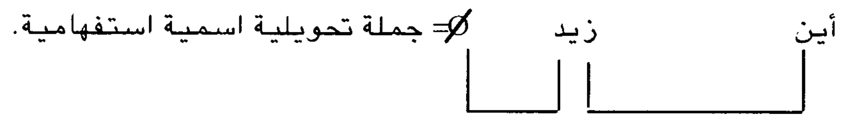
---

(118) وانظر الكتاب 4 / 235 ، الكافية 2 / 117 ، الإيضاح في علوم البلاغة 234

وقد يكون الجواب للسؤالين : في المسجد.ولكن الجملة الأولي: أين زيد جملة تحويلية دخلت عليها أين للتعبيرعن السؤال عن المكان الذي يجهله المتكلم ويتوقع أن المخاطب يعلمه ,أو هو حقا يعلمه .فالجملة الأصل زيد موجود ، أو زيد في المسجد أو زيد.... وتحليلها كما يلي :

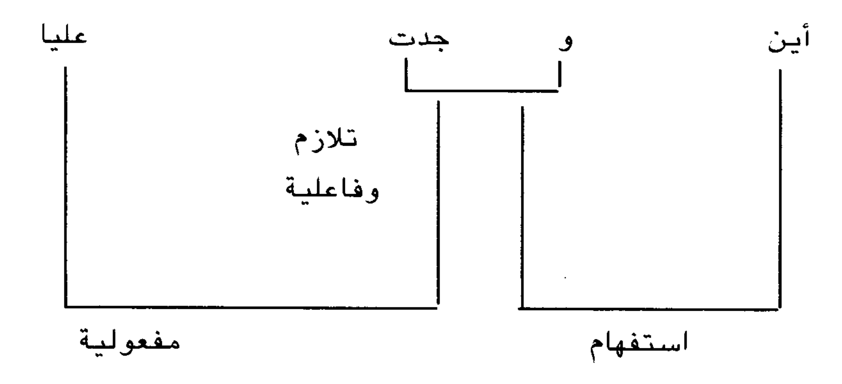


ثم دخل عليها عنصر من عناصر التحويل بالزيادة (أين) لتفيد معنى الاستفهام ، فأصبحت الجملة :



ويكون الجواب : في المسجد ، والتقدير : زيد في المسجد ، فالإشارة 0 في التحليل اللغوي ، تشير هنا إلى أن المتكلم يضع في ذهنه باب الخبر ، ولكنه لم يجسده بممثل صرفي ، أما في الجملة الثانية ، فالأصل التوليدي :

وجدت عليا = ف + فا + مف = جملة توليدية فعلية = إخبار ثم تحولت إلى جملة تحويلية فعلية استفهامية = عنصر استفهام (ف + فا + مف).



وبذا فإن أدوات الاستفهام أدوات تدخل على الجملة التوليدية الاسمية و الفعلية فتحولها إلى معنى الاستفهام ، أو تدخل على الجملة التحويلية و يكون موضوع الاستفهام في صدرها فتتقدم عليه أداة الاستفهام لتحدد مكانه أو زمانه أو حاله أو ذاته... الخ أو لتحدد النسبة بينه وبين ما يتقدم عليه أو يأتي بعده.

الاستفهام المسمى «محذوف الأداة»

يرى النحاة أن أداة الاستفهام الرئيسة ، أو ما تسمى أم الباب ، يمكن أن تحذف من الجملة اعتمادا على السياق ، وتبقى الجملة جملة استفهامية، فتحذف الهمزة ، اعتمادا على قرينة معينة كوجود (أم) في الجملة وعلى ذلك خرج النحاة قول الشاعر :

فوالله ما أدري وإن كنت داريا ✿ بسبع رمين الجمر أم بثمان ؟

أو على ما في الجملة من حوار، كما في بيت عمر بن أبي ربيعة :

قالوا: تحبها؟ قلت: بهرار ✿ عدد الرمل والحصى والتراب

فوجود: قالوا..قلت ، يشير إلى أنهم يسألونه وهو يجيب ، فقال النحاة هناك همزة محذوفة والتقدير : أتحبها؟

وقد خرج النحاة بيت الكميت:

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ✿ ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب؟

على أنه من الاستفهام محذوف الأداة استنادا إلى المقام أو السياق الذي قيل فيه البيت.

أما بقية أدوات الاستفهام فإنهالا تحذف، فلا تحذف هل خشية اللبس وعدم وضوح المراد بالسؤال عند حذفها ، لأن لها معنى خاصا في الجملة الاستفهامية (الاستفهام عن النسبة) . وأما بقية أدوات الاستفهام فلأن ما يستفهم عنه بها هو المعنى الحقيقي الذي تنصرف له الجملة ، أي تتحول له ، كالزمان أو المكلن أو الحال أو ... الخ.

والذي نراه أن الاستفهام باب من أبواب المعنى يؤدى بأداة ، ويؤدي بفعل ، و يؤدي بنغمة صوتية ، وكل من هذه العناصر يؤدي معناه ويقع في موقعه أصالة

و ليس نيابة عن غيره ، فهو في موقعه أصل ، فالنغمة الصوتية أصل في اللغة المنطوقة ، واللغة المنطوقة أصل اللغة. وقد كان العربي القديم يعبر عن فكره وعما في نفسه سليقة دون معرفة بأي من المصطلحات النحوية أو اللغوية التي نعرفها الآن، والتي بدأت بذرتها الأولى في القرن الثاني الهجري، وطورها النحاة سنة إلى يومنا هذا.

ولا شك أن كثيرا من اللغات المنطوقة ما تزال بلا صيغ مكتوبة ، ويعبر بها كل أفرادها عما في أنفسهم دون استناد إلى نحو بالمفهوم الذي نعرفه(119). وكل لغات البشر قد بدأت منطوقة ثم جاءت الرموز المكتوبة للتعبير عنها بعد زمن يقصر أو يطول ، ويختلف من لغة إلى أخرى ، وهذا يماثل ما عليه الإنسان في الوقت الحاضر ، فكل منا قد تعلم النطق قبل الكتابة بزمن طويل ، إذ إن الأطر الرئيسة للغة قد تأسست في أذهاننا قبل أن نذهب إلى المدرسة ، وعندما أخذنا نتعلم الكتابة ، فإننا أخذنا نتعلم كيفية كتابة رموز نحن نعرفها ، فإن كانت هناك أسبقية فهي للوجه المنطوق من اللغة وليس لوجهها المكتوب(120). ويضيف بالمير قائلا (121): « ...وأكثر من ذلك فإن اللغة المكتوبة في كثير من جوانبها تمثل أداة نقل للاتصال في المجتمع أقل جودة من اللغة المنطوقة ، فإذا أخذنا عدد الحروف الهجائية المستعملة في اللغة الإنجليزية فإننا سنجد أنها ليست كافية للتعبير عن أوجه النطق فيها ... وهناك تقصير واضح في اللغة المكتوبة في نقل التنغيم فلو قلنا مثلا : (هي جميلة جدا) بنغمة صوتية صاعدة - هابطة في آخرها ، فإننا نعني بذلك جملة خبرية. ولكن إذا قلناها بنغمة هابطة - صاعدة....فإن المعنى يختلف مع أن الصيغة واحدة ، وإن هذه المعاني لا يمكن تجسيدها في اللغة المكتوبة مع أن التنغيم يمثل جزءا أساسا من اللغة وربما من النحو أيضا. ومن الممكن مقابلة التنغيم في الجملة : ؟ SHE'S PRETTY بالجملة البديلة ? IS SHE PRETTY ، فإن في الجملة الثانية أداة تؤدي إلى تغيير ترتيب الكلمات لتكوين صيغة السؤال. فالتنغيم يقوم بوظيفة مماثلة، وكثيرا ما يكون التنغيم مميزا نحويا...ولا يكون معه غموض في المعنى إذ إنه يكشف عن المعنى المقصود».

---

(119) انظر : F. PALMER, GRAMMAR. P 26 ،7.

(120) انظر F. PALMER, GRAMMER, P 27 - 28. وقد قمنا بترجمة هذا الكتاب ونعده للطباعة.

(121) السابق P. 29 - 31.

فالعربية كغيرها من اللغات ، تعتمد على التنغيم في نقل المعنى ، أو كما نسميه «عنصر تحويل»(122) يدخل على الجملة التوليدية أو التحويلية فينقلها من معنى إلى معنى آخر. إلا أن النحاة العرب القدماء قد أهملوه لأن مهمتهم كانت في بناء نظرية العامل تبرير الحركة الإعرابية ، ولما لم يكن للتنغيم دور في تبرير الحركة فقد أهملها النحاة.

ذكرنا بأن الاستفهام معنى من المعاني يؤدي بالأداة وبالفعل وبالتنغيم ، وما كان قول الله تعالى :

(وإذ ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن ، قال : إني جاعلك للناس إماما ، قال : ومن ذريتي ؟ قال : لا ينال عهدي الظالمين) (123) إلا مثلا ساطعا لوضوح المعنى اعتمادا على النغمة الصوتية. (ومن ذريتي؟) سؤال جوابه : (لا ينال عهدي الظالمين).

وقوله تعالى : (يسألونك عن الشهر الحرام : قتال فيه)؟ (124) سؤال ممن يجهل إلى من يعلم أو يرتجى منه الجواب ، فجاءت بقية الآية تشير إلى ذلك (قل قتال فيه كبير وصد عن سبيل الله).

وقوله تعالى : (يا أيها النبي لم تحرم ما أحل الله لك ، تبتغي مرضات أزواجك (125).؟

سؤال إنكاري يعتمد وضوح معناه على النغمة الصوتية التي يؤدى بها . فالمبنى تام والمعنى واضح جلي. ومن ذلك قول الذي سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم : «وإن زنى و إن سرق ؟ » كما جاء في صحيحي البخاري ومسلم.

فأجاب صلى الله عليه وسلم : «وإن زنى و إن سرق » فكانت جملة الرجل بنغمة صوتية صاعدة ، في حين كانت إجابة الرسول بنغمة صوتية مستوية ، إجابة عن سؤال . وأمثلة أداء المعنى بالنغمة الصوتية في الشعر كثيرة :

فقول الشاعر واضح مع أنه لا أداة فيه :

قالوا : تحبها ؟ قلت بهرا ✲ عدد الرمل والحصى والتراب

(122) انظر مؤلفنا ، «في نحو اللغة و تراكيبها»، الفصل الثالث.

(123) البقرة : 124

(124) البقرة : 217

(125) التحريم : 1

ومنه قول الشاعر :

ألقى عصاه و أرخى من عـــمامته وقال: ضيف ، فقلت: الشيب؟ قال: أجل

ومنه قول الشاعر :

طربت و ما شوقا إلى البيض أطرب ولا لعبا مني وذو الشيب يلعب؟

فيستنكر الشاعر هنا أن يلعب من غزاه الشيب ، وكان في سن الكهولة.

ومنه قوله الشاعر :

الصـــــبر ينقص والسـقام يزيد ✿ والدار دافية وأنـــت بعيد

أشكوك أم أشـــــكو إليـــك؟ فإنه ✿ لا يستطيع سواهما المجهود

فيعاتب الشاعر صديقه أو من يحب ، ويقول بأنه محتار لمن يوجه شكواه، أيشتكي لذلك الحبيب أم يشكو منه؟ . ومنه قول الأخطل :

كذبتك عينك أم رأيت بـواسط ✿ فليس الظلام من الرباب خيالا

والتقدير : أكذبتك عينك....

ومنه قول ابن الرقيات :

رأت بي شيبة في الرأ ✿ س مني ما أغـــيبها

فقالت: ابن قـيس ذا؟ ✿ وغير الشيب يعجبها

ومنه قول الأسود بن يعفر :

لعمرك ما أدري وإن كنت داريا ✿ شعيث بن سهم أم شعيث بن منقر

ومنه قول المتنبي :

أحيا و أيسر ما قاسيت ما قتلا والبين جار على ضعفي وما عدلا

والمعنى فيما يرى ابن هشام(126) : «كيف أحيا و أقل شيء قاسيته قد قتل غيري».

ومنه قول أبي فراس :

أتطفأ حسرتي وتقر عيني ✿ ولم أوقد مع الغازين نارا؟

والأمثلة لهذا الباب كثيرة. وقد قال النحاة فيها كلها بأن هناك أداة استفهام محذوفة. وقد قدروها همزة ، لأن الهمزة أم باب الاستفهام وتصلح

(126) المغنى ص 20.

التصور وللتصديق، وهذه محاولة منهم لتجسيد معنى الاستفهام الذي كان يفهم من الشواهد السابقة ومما يماثلها في لغة لسان العرب ، ولو لم يكن يُفهم للردّه أبناء العربية آنذاك. وغني عن الذكر أن الاستعمال المعاصر للغة العربية في معظم بقاع أرض العرب يسير على هذا النهج. فيقولون : جيت؟ ويقصدون : أجئت؟ فهمتوا الدرس؟ ويقصدون : أفهمتم الدرس...

فالنغمة الصوتية تمثل عنصر تحويل ، ينقل الجملة من معنى إلى معنى آخر، وتقع في الجملة عنصرا من عناصر أداء المعنى، شأنها شأن غيرها من مورفيمات الجملة وفونيماتها .

الاستفهام غير المباشر

ونقصد به تعبير المتكلم عن معنى الاستفهام بغير استعمال أداة من أدوات الاستفهام ، وبغير تنغيم، فيستعمل المتكلم لذلك فعلا أو اسما يفيد هذا المعنى ، فيقول : أسأل، أو يسأل، أو سألني،! عن الزمن الذي مكثه.

أو يقول: استفهم، أو أي فعل مما يتصرف له هذا أمام الجملة الخبرية : يستفهم عن ....

وقد يستعمل اسما يفيد ذلك المعنى فيقول: سؤالي كان عن.... ويبدو أن هذا النوع من الاستفهام غير كثير في عربية عصر الاحتجاج، وقد وردت في القرآن الكريم متبوعة في بعضها بنغمة صوتية في الجملة التي تلتها :

(يسألونك عن الشهر الحرام : قتال فيه)؟ (127) . وفي بعضها الآخر بلا نغمة ولا أداة مثل : (يسألونك عن الأهلة...)(128) ، (يسألونك عن الخمر)(129)، فقد أفاد الفعل معنى السؤال وإن لم يكن في الجملة عنصر آخر من العناصر

(127) البقرة : 217

(128)البقرة : 189

(129) البقرة : 219

المباشرة في إفادة الاستفهام. فمما هو واضح أن جملة الاستفهام تتكون من عدد من المباني الصرفية على سبيل الجملة التوليدية أو الجملة التحويلية ، وكل مبنى من هذه المباني يتضمن جزءا من أجزاء المعنى ويمثل بابا نحويا فيأخذ حركته الإعرابية، ويصلح هذا المبنى لأن يكون موضوعا للسؤال ، سواء كان مسندا أو مسندا إليه أم تكلمه أو قيدا مما يلحق بالجملة الأصل . ويكون موضع الاستفهام أو السؤال تاليا لعنصر الاستفهام الذي يدخل على الجملة ليحولها إلى باب الاستفهام من باب آخر من أبواب المعنى. فأنت إن قلت : أزيد أكرم خالدا ، فصورة الإكرام عندك معلومة ، وإنما الشك في من أوقعه ، وهذا خلاف لقولك : أأكرم زيد خالدا، حيث الشك في عملية الإكرام ذاتها، وهذا يخالف كذلك : أخالدا أكرم زيد، التي لا يشك المتكلم في وقوع الحدث ، ولا في موقع الحدث و إنما الشك في من وقع له الحدث. وهذا يبين شيئا مما يدفعنا إلى القول بأن الجملة السابقة في تراكيبها الثلاثة جملة فعلية ، تصدرها اسم أم فعل، فالاسم المتقدم (زيد) فاعل وهو موضع الاستفهام والشك. ويكون الاستفهام عن حال أو عن زمان أو أو عن مكان أو.... الخ بأدوات لا علاقة لها بالاسمية وهي دخيلة على الجملة الأصل فتحولها إلى جملة تحويلية ذات معنى معين.

دليل الرموز الواردة في هذا البحث

== تؤدي ، أو تتحول إلى .

$\varnothing$ = رمز المجموعة الخالية

= كلمة محذوفة من الجملة التوليدية ، حذف توليدي أو تحويلي.

= ZERO MORPHEME

e = عنصر توكيد

ر = عنصر نفي.

ض = ضمير.

م = مبتدأ

خ = خبر

ف = فعل

فا = فاعل

فا = فاعل مقدم لغرض التوكيد

e

مف = مفعول به

مف = مفعول به مقدم لغرض التوكيد

e

= تتضمن

الجملة النواة = الجملة التوليدية = الجملة الأصل = الجملة المنتجة

ض = ضمير عائد للتوكيد

= رأس السهم يشير إلى الكلمة التي ترتبط بها الكلمة التي صدر منها السهم

البؤرة = الفعل في الجملة الفعلية، والمبتدأ في الجملة الاسمية

الجملة التحويلية = الجملة التوليدية + عنصر من عناصر التحويل

= المعنى العميق

= المعنى المقصود أو الدلالي

A..B.C.... = مجموعات

= تجـــــزئة

R = رمز العلاقة

شـ = الإطار الكلي للجملة = الاستغراق الكامل

شـ = الإطار الجزئي.

= رمز الفرضيات على الشمال يؤدي النتيجة على اليمين

= لا يساوي

= التلازم أو الاتحاد

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الأخفش:

معاني القرآن، ت فائز فارس الحمد، ط 1، محرم 1400 هـ، تشرين ثاني 1979م ، المطبعة العصرية - الكويت .

الأزهري :

شرح التصريح على التوضيح، مطبعة عيسى، الباب الحلبي ، مصر.

الاستراباذي ، الرضي :

شرح الكافية، مصور عن طبعة الشركة الصحافية العثمانية - بيروت 1310 هـ ودار الكتب العلمية - بيروت 1979م.

الأسنوي :

الكوكب الدري ، ت محمد حسن عواد، ط 1، 1985، دار عمار للنشر و التوزيع - عمان.

الأشموني :

شرح الأشموني، ت محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية 1970م.

أمين ، أحمد :

ظهر الإسلام ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر

ابن الأنباري :

أسرار العربية، ت محمد بهجة البيطار ، مطبعة الترقي بدمشق 1957 م.

الإ نصاف في مسائل الخلاف - ت محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1961م

الأندلسي ، أبو حيان :

البحر المحيط ، دار الفكر للطباعة والنشر 1978م

الأهدل، محمد :

شرح الكواكب الدرية على شرح متممة الأجرومية ، دار الكتب العلمية – بيروت

برجستراسر :

التطور النحوي للغة العربية، ترجمة رمضان عبد التواب، 1982م، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ودار الرفاعي بالرياض، والطبعة الزخرى بترجمة محمد علي النجار.

البزرة ، أحمد مختار:

أساليب التوكيد من خلال القرآن الكريم ، مؤسسة علوم القرآن، دمشق – بيروت 1985م.

البطليوسي :

كتاب الحلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل، ت.سعيد عبد الكريم السعودي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980م

البغدادي :

خزانة الأدب ، ت عبد السلام هارون 1976م، طبعة بولاق 1896م.

ثعلب :

مجالس ثعلب، ت عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر 1960م

الجاحظ :

البيان و التبيين ، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، 1965م

الجرجاني، الشريف :

التعريفات، دار الكتب العلمية ، بيروت 1983م

الجرجاني ، عبد القاهر:

دلائل الإعجاز، ت محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة 1969م، وت محمد رشيد رضا ، دار المعرفة – بيروت 1978م

ابن الجزري :

النشر في القراءات العشر، بتصحيح علي محد الصباغ، دار الفكر للطباعة والنشر

ابن جني :

الخصائص، ت محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المحتسب، ت علي نجدي ناصف، المجلس الأعلى للشون الإسلامية 1386هـ

حداد، حنا :

معجم شواهد النحو الشعرية ، دار العلوم، الرياض 1984م.

حسان، تمام :

اللغة بين الوصفية و المعيارية ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1958م.

اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973م

ابن خالويه :

إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، منشورات دار الحكمة، دمشق.

الحجة في القراءات، ت عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، بيروت 1971م.

ابن الخشاب :

المرتجل، ت علي حيدر، دمشق 1972م.

الرازي، فخر الدين :

نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ت إبراهيم السامرائي ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع 1985م

الرماني :

معاني الحروف ، ت عبد الفتاح شلبي، دار نهضة مصر، القاهرة 1973م.

الزجاج :

معاني القرآن و إعرابه – تحقيق عبد الجليل شلبي، المكتبة العصرية – لبنان 1973م.

الزجاجي :

الإيضاح في علل النحو، ت مازن المبارك، دار النفائس، بيروت 1973

حروف المعاني ، ت د. علي الحمد، مؤسسة الرسالة - دار الأمل ط 1 1984م.

اللامات: ت مازن المبارك، مجمع اللغة العربية، دمشق 1969م

مجالس العلماء، ت عبد السلام هارون، الكويت 1962م.

أبو زرعة :

حجة القراءات، ت سعيد الأفغاني، مؤسسة الرسالة ط 3، 1982م.

الزمخشري :

الكشاف - مطبعة الحلبي، القاهرة 1966م

المفصل ، دار الجيل ، بيروت 1323 هـ

ابن السراج :

الأصول في النحو . ت عبد الحسين الفتلي، مطبعة النعمان بالنجف 1973.

السكاكي :

مفتاح العلوم، مطبعة مصطفى الحلبي 1937م

سيبويه :

الكتاب ، طبعة بولاق. وطبعة عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1966، 1975م.

السيوطي :

همع الهوامع ت عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت 1975م ،وطبعة دار المعرفة- بيروت

الاقتراح. ت محمد علي البنا، القاهرة 1976م. وتحقيق محمد قاسم القاهرة1975م وطبعة حلب

الأشباه و النظائر، ت طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية 1975م

الشلوبين :

التوطئة، ت يوسف المطوع. دار التراث العربي. القاهرة 1973م.

الصبان :

حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، مطبعة الحلبي، القاهرة.

الصعيدي :

النحو الجديد، دار الفكر العربي/ القاهرة

طلب ، عبد الحميد :

تاريخ النحو وأصوله، مكتبة الشباب، الطبعة الأولى

عبد الباقي، محمد فؤاد :

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر - بيروت

ابن عبد ربه :

العقد الفريد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1952م.

أبو عبيدة :

مجاز القرآن، ت محمد فؤاد سزكين ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر 1970م.

ابن عصفور :

شرح الجمل - ت صاحب أبو جناح ، مؤسسة الكتاب، بغداد 1980م. المقرب أحمد عبد الستار الجواري و زميله ، بغداد مطبعة العاني 1971م. ، ت

ابن عقيل :

شرح ابن عقيل ، ت محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ، 1974م.

العكبري :

إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات ، دار الكتب العلمية.بيروت 1979م.

عمايرة ، اسماعيل :

معجم الأدوات و الضمائر في القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة- تحت الطبع.

عمايرة ، خليل :

في نحو اللغة و تراكيبها ، عالم المعرفة - جدة 1984م.

:-رأي في بعض أنماط التركيب الجملي في اللغة العربية في ضوء علم اللغة المعاصر. المجلة العربية للعلوم الإنسانية - الكويت - عدد 8، 1982.

:- البنية التحتية بين عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي. الأقلام عدد9.

:-النظرية التوليدية التحويلية و أصولها في التراث العربي. المجلة العالمية للدراسات العربية و الإسلامية - أمريكا - عدد 3.

:- نبر الكلام المنطوق في اللغة العربية بين الوصفية و المعيارية - الأقلام

:- سلسلة المعاجم في لسان العرب ، من مجلد 1 - 2، مؤسسة الرسالة، تحت الطبع.

ابن فارس :

الصاحبي في فقه اللغة ، تحقيق مصطفى الشويحي ، بيروت 1923م.

الفراء :

معاني القرآن ، ت محمد النجار و زميله ، دار الكتب المصرية 1955م.

الفضلي ، عبد الهادي :

دراسات في الإعراب ، تهامة، السعودية 1984م.

القزويني :

الإيضاح في علوم البلاغة، طبعة عيسى الحلبي - القاهرة.

الكنغراوي :
الموفي في النحو الكوفي ، ت ، محمد بهجة البيطار ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.
المالقي :
رصف المباني في شرح حروف المعاني ، ت أحمد محمد الخراط ، مجمع اللغة العربية، د 1975 م
المقتضب ، ت محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية 1388هـ.
ابن مجاهد :
السبعة في القراءات ، ت شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر 1972م.
المخزومي ، مهدي :
في النحو العربي - نقد و توجيه ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت 1964م.
المرادي :
الجنى الداني في حروف المعاني ، ت فخر الدين قباوة و غيره ، المكتبة العربية، حلب 1973م.
مصطفى ، إبراهيم :
إحياء النحو ، لجنة التأليف و الترجمة و النشر ، القاهر 1937 م
ابن مضاء :
الرد على النحاة ، ت شوقي ضيف 1947م ، وت محمد البنا ، دار الاعتصام ، القاهرة 1979م.
المطرزي :
المصباح في علم النحو، ت عبد الحميد طالب، مكتبة الشباب ، القاهرة.
ابن منظور:
لسان العرب

النحاس:

إعراب القرآن ، زهير غازي زاهد، مطبعة العاني ، بغداد ، 1977

الهروي، علي بن محمد النحوي :

الأزهية في علم الحروف، عبد المعين الملوحي،مطبوعات مجمع اللغة العربية ،دمشق.1971

ابن هشام:

أوضح المسالك، تأليف محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة.

مغنى اللبيب ت محمد محي الدين عبد الحميد ،وطبعة أخرى بتحقيق مازن المبارك، دار الفكر ، ط2

ابن يعيش:

شرح المفصل، دار الطباعة المنيرية، القاهرة.

الدوريات:

1- البنية الداخلية للجملة الفعلية في العربية-داوود عبده مجلة الأبحاث/كلية الآداب ، الجامعة الأمريكية،1983

2- رأي في بعض أنماط التركيب الجملي في اللغة العربية، د. خليل عمايرة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية-عدد8، مجلد21982.

الفكر الصوتي عند ابن سينا

الدكتورة : آمنة بن مالك
جامعة قسنطينة- الجزائر-

ترجمة ابن سينا :

هو الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا . كان أبوه من بلخ و لكن انتقل إلى بخارى فولد له ابنه في خرمينا أو أفشنة من أعمال بخارى ، سنة (370هـ 980م) و توفي في اصفهان .

درس ابن سينا العلوم الشرعية و العقلية ، و أصبح حجة في الطب و الفلك و الرياضة و الفلسفة، وما كاد يبلغ العشرين.

و كثيرة هي الكتب و الرسائل التي تركها لنا الشيخ الرئيس ، و كثيرة هي المقالات و الكتب التي كتبت(1) عنه، وعن تراثه العلمي، و الفلسفي مما يؤكد سعة علمه، فكان فيلسوفا و طبيبا مشرحا، و رياضيا ، و عالما....

و سأعرض في هذا البحث ما تركه لنا في مجال (علم الأصوات) بفرعيه محاولة أن أتبين جهده المغمور و أوضح ما خلفه لنا و للعالم الغربي في هذا المجال، وقد دفعني للكتابة عن هذا العالم الجليل إغفال جهده حين تذكر جهود العلماء العرب في مجال البحث الصوتي. فنتكلم عن الخليل و سبيويه و ابن دريد ، و ابن جني و غيرهم و نغفل جهد ابن سينا على الرغم من أنه يختلف في تناوله للأصوات العربية عن سابقيه و لاحقيه من علماء العربية، و بخاصة في رسالته (أسباب حدوث الحروف) (2) : إذ كان مجددا لا مقلدا، وأفاد من دراسته الطبية التشريحية عندما درس الأصوات اللغوية في رسالته الصغيرة بحجمها الكبيرة بعلمها ؛ حيث وصف فيها بعض أعضاء النطق كالحنجرة ، و اللسان ، و الأنف، وصفا تشريحيا فسيولوجيا قبل أن يعرض لمخارج الحروف و صفاتها ، وقد أسمى المخارج بالمحابس وهي تسمية يختلف فيها عن سابقيه إذ كانت تعني المخارج عند الخليل و المواضع عند سيبويه و المقاطع عند ابن جني و المجارى عند ابن دريد.

1- عرضت السيدة فاطمة عصام صبري لتعداد مؤلفات ابن سينا في دراسة مدققة ناقدة ففصلت الثابت من مؤلفات الشيخ الرئيس و عددها (154) مؤلفا عن المشكوك في نسبته إليه و عدده (115) مؤلفا، وقدمت لذلك بذكر أبرز الذين عنوا بسرد مؤلفات ابن سينا و تصنيفها . راجع مجلة التراث العربي. دمشق. ملحق العددين.6،5 السنة الثانية ص 88،51.

2- ابن سينا، الشيخ الرئيس أبو علي الحسين بن عبد الله. رسالة أسباب حدوث الحروف. تحقيق: محمد حسان الطيان و يحي مير علم. تقديم و مراجعة شاكر الفحام و الأستاذ راتب النفاخ. دمشق . مطبوعات مجمع اللغة العربية.

ولكي أبرز الخصائص الصوتية و المميزات التي انفرد بها ابن سينا في دراسته للأصوات اللغوية ارتأيت أن أستعين بما كتبه عنها في كتبه أو رسائله ذات الصلة الوثيقة بالموضوع و أعنى كتاب (الشفاء)(3)، و (القانون) (4).

فبالنسبة لكتاب الشفاء جمع ابن سينا العلوم التي كانت سائدة في عصره كالطبيعة ، و الفلك، و الحساب، و الهندسة، و الموسيقى، و تناول الظاهرة الصوتية في الكتب الثلاثة الآتية :

أ- السماع الطبيعي: الذي شمل دراسة اكوستيكية - بالمصطلح الحديث - للظواهر الصوتية من الناحية الفيزيائية في الفصول التي تناولت ميادين العلم الطبيعي، و مشاركته، وطبيعة الحركة.

ب- النفس : تناول فيه ظاهرة الصوت بالنسبة لحاسة السمع باعتباره ظاهرة سيكولوجية إدراكية.

ح - جوامع علم الموسيقى : تناول فيه ظاهرة الصوت بالنسبة للقيم الرياضية و تأليف الأنغام وانسجامها.

2- بالنسبة لكتابه (القانون في الطب) تناول الصوت البشري في دراسة فسيولوجية تشريحية لأعضاء النطق مثل: الحنجرة، و اللسان، و الفم، و الأنف، كما تناول حاسة السمع أيضا عند تناوله الأذن و تشريحها.

3- أما بالنسبة لرسالته (أسباب حدوث الحروف) فتعتبر أهم مصدر بالنسبة لعلم الصوت اللغوي ، حيث قسمها إلى ستة فصول :

ففي الفصل الأول: تحدث عن سبب حدوث الصوت

و في الفصل الثاني: تحدث عن سبب حدوث الحرف

الفصل الثالث: خصصه لتشريح الحنجرة و اللسان

الفصل الرابع: عرض فيه الأسباب الجزئية لحرف من حروف العرب و خصصه لمخارج الحروف.

الفصل الخامس: للحروف الشبيهة بهذه الحروف و ليست في لغة العرب

أما الفصل السادس: فهو للحروف التي تسمع عن حركات غير نطقية.

3- ابن سينا. الشفاء. جوامع الموسيقى. تحقيق زكريا يوسف. وزارة المعارف. العمومية. 1956.
- ابن سينا. الطبيعيات. 1- السماع الطبيعي. تحقيق سعيد زايد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1985.
- ابن سينا. الشفاء. الطبيعيات. 6- النفس. تحقيق الأب الدكتور جورج قنواتي. و سعيد زايد. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.

4- ابن سينا. القانون في الطب. طبعة روما. 1593م
ابن سينا. القانون. مطبعة بولاق. القاهرة. 1394هـ.

الدراسة الصوتية عند اين سينا و صلتها بفروع

علم الصوت العام:

من المعلوم أن علم الصوت يتفرع الى فرعين كبيرين علم الصوت الفونوتيكي، و علم الصوت الفونولوجي(5) و كلاهما يبحث في أصوات اللغة و إن اختلفت أساليب البحث و جوانبه في كل منهما بحسب وجهات نظر الباحثين ، و نعني بالدراسة الفونيتيكية دراسة الظواهر الصوتية و طبيعتها كأحداث فيزيائية موضوعية والبحث في الصوت اللغوي من حيث هو حدث إنساني و حبسة تنتجها أعضاء النطق، وتتلقاها أعضاء السمع ووصف للآلة المصوتة ومعالجة مخارج الحروف و صفاتها و كيفية النطق بها و انتقالها من المتكلم إلى السامع بواسطة نشاط عضوي و حركي يظهر في علم التشريح و في تأثير الصوت وفي غيره من الأصوات و تأثره بها ، و في أمور أخرى وصفية دون اهتمام بمعنى الأصوات و دون النظر فيها على ضوء التوزيع والوظيفة.

أما الفونولوجيا فهو علم لا يهتم بالأصوات الموضوعية و الحسية و الفيزيائية و لا يلتفت إلى المشكلات التي تتعلق بطبيعة الصوت، بل يولى جل اهتمامه إلى العناصر الصوتية التي تؤدي إلى اختلاف في المعنى (كالفرق بين نقذ، و نقض، و الفرق بين بال، و خال)، و هو علم يعتبر اللغة كتنظيم أو كمجموعة متناسقة من الأصوات ترتبط بعلاقات مجردة تكشفها عمليات عقلية صرفة ، و يحدد وظيفة الأصوات و خضوعها لقواعد معينة في تجاورها وارتباطها و علائقها المتبادلة (علاقة المخرج، و الجهر و الهمس ،والانسداد والتضييق ..الخ).و يتفرع علم الصوت الفونتيكي إلى فروع نذكر منها :

علم الصوت الاكوستيكي: المأخوذ من كلمة AKUSTUS (6) اليونانية و معناه السمعي، و هو العلم الذي يدرس الخصائص المادية للأصوات و يسمى علم الصوت الفيزيائي و تندرج دراسة ابن سينا تحت هذا الفرع حين يتحدث عن طبيعة الصوت الفيزيائية و ظواهرها المميزة كالتـــردد و الشـــدة و المـــوجه

5- كمال بشر. علم اللغة العام. الأصوات. ط، دار المعارف بمصر. 1930. ص 28.

6- أحمد مختار عمر . دراسة الصوت اللغوي. ط:1، القاهرة. عالم الكتب. 1976م. ص3

و الحركة. ففي تعريفه للصوت يقول: (بأنه تموج الهواء ودفعه بقوة و سرعة من أي سبب كان)(7).

و العلة القريبة لحدوث الصوت هي: التموج، و للتموج علتان قرع و قلع.

وفي كتاب الشفاء يشرح ابن سينا مصطلحي (القرع و القلع) .و الصوت عنده نوعان: نوع سماه قرعا يختص بـ (مثل ما تقرع صخرة أو خشبة . وآخر دعاه قلعا ومثل له (بقلع أحد شقي مشقوق من الآخر كخشبة تنحى عليها بأن تبين أحد شقين عن الآخر طولا) (8).

و فصل ما أورده بالقول: و لا تجد مع كل قرع صوتا فان قرعت جسما كالصوت بقرع لين جدا لم تحس صوتا بل يجب أن تكون للجسم الذي تقرعه مقاومة ما، و أن تكون للحركة التي للمقروع به عنف صارم فهناك يحس.

و كذلك أيضا إذا شققت شيئا يسيرا و كان الشيئ لا صلابة له لم يكن للقلع صوت البتة، و القرع بما هو قرع لا يختلف لأن أحدهما إحساس، و الآخر تفريق لكن الاحساس يخالف الاحساس : بالقوة و السرعة.

وهذا تأكيد على بصر بالصوت ، و على معرفة بأثر الذبذبات و وصول ذلك الأثر الى أذن السامع لاشتراط المحدثين وصول الأثـــــــــــر السمعي حتى يسمى صوتا(9).

وفي الفصل الثاني في سبب حدوث الحروف فيقول : "أما نفس التموج فإنه يقلع الصوت، و أما حال المتموح في نفسه من اتصال أجزائه و تلمّسها، و تقظيها فيفعل الحدة و الثقل و أما حال التموج من جهة الهيئات التي يستفيدها من المخارج و المحابس في مسلكه فيفعل الحرف.

ويعرف الحرف بأنه : " هيئة للصوت عارضة له يتميز بها عن صوت آخر مثله في الحدة و الثقل تميزا في المسموع » (10).

7- أسباب حدوث الحروف. ص 56

8- ابن سينا. النفس. ص 70

9- نفسه. ص 74.

10- أسباب حدوث الحروف. ص 60

وفي القسم السادس من (الشفاء) بتناول ظاهرة الصوت في معرض تناوله لحاسة السمع فيقول : (إن الكلام في أمر السمع يقتضي الكلام في أمر الصوت وماهيته) (11)، و إذا كان ابن سينا أوجز في رسالته عن سبب حدوث الصوت نجده قد فصل القول تفصيلا في الفصل الخامس من القسم السادس من الطبيعيات قبل أن يلقي إلينا حقيقة تموج الهواء الذي اعتبره السبب القريب للصوت يبين لنا حقيقة القرع في تفصيل موجز و إطناب غير مخل.

و إذا كان قد أظهر في رسالته نوعية الصوت بما أسماه (قرع ، قلع) دون شرح ففي شفائه تناوله بالتفصيل و تطرق إلى تنوع حدوث الصوت بالنسبة إلى تنوع طبيعة الأجسام و صلابتها و مقاومتها ، و أدرك الفرق بين الحدة (درجة الصوت) و بين الجهارة (شدة الصوت) و قسم الصوت بذلك إلى ثقيل و حاد ، و خافت و جهير، و صلب و أملس و متخلخل و متكاثف(12)

و يبدو أن ابن سينا أخذ عن إخوان الصفا الطبيعية والرياضية التي بدأت بلمحات عبقرية عن الصوت من الناحيتين الفيزيائية و الموسيقية.

و يرجع إخوان الصفا منشأ الأصوات إلى حركة الأجسام المصوتة، و أن هذه الحركة تؤثر في الهواء ، كما أشاروا إلى الأثر السمعي(13) و سموه القوة السامعة للأصوات وعرفوا الوسط الناقل للصوت و أنواعه.

وقد أكد ابن سينا على العنصر الثاني وهو ضرورة وجود وسط ناقل (14) الذي ينقل الذبذبات الصوتية، كما أشار إلى درجات سعة الموجة ، فميز بين الصوت الخافت و بين الصوت الجهير ، ولعل إشارته إلى (الحدة) و (الثقل) تعني درجة الصوت؛ فالمعروف في علم الصوت الحديث أن الصوت الحاد ذلك الصوت الذي تزداد فيه سرعة الذبذبات في الثانية الواحدة ، كما أن قلة عددهاإشارة إل ثقل الصوت وغلظه.

وعلى هذا الأساس يعرف المحدثون(15) الصوت بأنه اظطراب مادي في الهواء يتمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك في اتجاه الخارج ، ثم في ضعف تدريجي ينتهي إلى نقطة الزوال النهائي.

11- ابن سينا . النفس. ص 71

12- نفسه. ص 75

13- رسائل إخوان الصفا. بيروت . 1957م. ج:1، ص 188.

14- ابن سينا . النفس. ص 94

15- روبان . اللسانيات العامة. لندن. 1978.

و يقتضي هذا التعريف عناصر ثلاثة :

جسم يتذبذب

وســـــط ناقل

جسم يتلقى الذبذبات

أما الصوت اللغوي الذي تؤلف مادته علم الصوت فإنه الأثر السمعي الذي يصدر طواعية عن تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النطق) وهو تمثيل للعناصر الثلاثة: فأعضاء النطق تمثل العنصر الأول والأثر السمعي المتعلق بالصوت من حيث انتقال موجاته في الهواء يمثل العنصر الثاني ، أما أذن المستمع التي تتلقى تلك الذبذبات فإنها تشكل العنصر الثالث.

علم الصوت الفسيولوجي :

يعرف ابن سينا أعضاء النطق في كتابه (القانون) فيقول في تعريف الحنجرة: (عضو غضروفي خلق آلة الصوت (16).

وفي رسالة "أسباب حدوث الحروف" يتوصل إلى معرفة أهم الغضاريف الحنجرة التي تقوم بدور أساسي في عملية التصويت حيث يقول : «أما الحنجرة فإنها مركبة من ثلاثة غضاريف »(17). :

الغضروف الأول "الدرقى" أو "الترسى" وعدّه من القصبة الهوائية أنه موضوع إلى قدام يناله المس في المهازيل عند أعلى العنق تحت الذقن و شكله شكل القصعة حدبته إلى الخارج وإلى قدام و تقعيره إلى الداخل و إلى الخلف.

الغضروف الثاني : (الخلفي) مقابل سطح الأول متصل به بالرباطات يمنة و يسرة و منفصل عنه إلى فوق و يسمى (عديم الاسم).

وقد أطلق ابن سينا على الغضروف الخلفي ORICOID الذي لا اسم له أو (عديم الاسم) وهو يقابل (لسان المزمار) عند إبراهيم أنيس (18)، و يبدو أنـــه

16- ابن سينا. القانون. ج:1، ص 44

17- أسباب حدوث الحروف . ص 64

18- إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ط:5، مكتبة الانجلو المصرية. 1975. ص 143.

لم يجد اسما له يطلقه عليه آنداك أو أنه لم يجد علاقة بينه و بين الخاتم أو الحلقة مثلما وجدها الأوروبيون فاسم Oricoid مشتق من الكلمة اليونانية (KRIKOS) بمعنى خاتم أو حلقة و يبدو أن ابن سينا لم يجد غضاضه في أن يطلق عبارة لا اسم له على الشيئ الذي لا يجد له اسما في حينه . الأمر الذي أدى إلى عدم اعتراف الأوروبيين بمعرفته لأجزاء الحنجرة آنداك، وقد أشار (لبيرمان) (19) إلى صعوبة التعرف على أجزاء الحنجرة المتراكبة والمتعددة و أن العلماء لم يتمكنوا من معرفتها حتى القرن العشرين.

اللسان :

لم يهتم ابن سينا بتشريح اللسان مثل اهتمامه بتشريح الحنجرة و اكتفى بوصف عضل اللسان فقال : «أما اللسان فيحركه عند التحقيق ثماني عضلات منها : عضلتان تأتيان من الزوائد السمعية التي عند الآذان يمنة و يسرة و تتصلان بجانبي اللسان فإذا تشنجتا عرضتاه» ومنها عضلتان تأتيان من أعالي العظم الشبيهة باللام و تنفذان في وسط اللسان فإذا تشنجتا جذبتا جملة اللسان إلى قدام فتبعهما جرم اللسان و امتد و طال.

و منها عضلتان تأتيان من الضلعين السافلين من أضلاع هذا العظم تنفذان بين المعرضتين و المطولتين و يحدث عنهما توريب اللسان. ومنها عضلتان موضوعتان تحت هاتين، إذا تشنجتا بطحتا اللسان. و أما تمييله إلى فنق و داخلا فمن فعل المعرضة و الموربة(20).

الأنف :

لم يذكر ابن سينا الأنف باعتبارها عضوا له وظيفته الخاصة عند نطق بعض الأصوات و هي الميم و النون في اللغة العربية، فيقول في وصف هذين الصوتين : (و أما اذا كان حبس تام غير قوي ، و كان ليس بالحبس كله عند المخرج بين الشفتين، ولكن بعضه إلى ما هناك و بعضه إلى ناحية الخيشوم و الفضاء الذي في داخله دويا حدث الميم.)

19- فيليب . ليبرمان. في الصوتيات . 1977 ص79-80

20 - أسباب حدوث الحروف ، ص 71

و إن كان بدل الشفتين طرف اللسان و عضو آخر حتى يكون عضو رطب أرطب من الشفة يقاوم الهواء بالحبس ثم يسرب أكثره إلى ناحية الخيشوم كانت النون.

وما يلاحظ أن ابن سينا استخدم ثلاثة مصطلحات للاشارة إلى هذا العضو فقد استخدم (أنف)في كتابه الطبي (القانون) و استخدم (خيشوم)و (منخر) في رسالة (أسباب حدوث االحروف).

محابس الأصوات عند ابن سينا :

يصنف ابن سينا محابس الحروف على أساس ما يعتريها من حوائل أثناء النطق بها إلى حبيسة و طليقة.فعن محبس الهمزة يذكر في الفصل الرابع من رسالته :« أما الهمزة فإنها تحدث من حفز قوي من الحجاب و عضل الصدر لهواء كثير، و من مقاومة الطرجهاري(21) الحاصر زمانا قليلا لحفز الهواء ثم اندفاعه إلى انقلاب بالعضل الفاتحة و ضغط الهواء معا » (22)

و هكذا يذكر الأصوات الحبيسة على الترتيب التالي :

الهمزة، و الهاء، العين، و الحاء، و الخاء، ،و الغين، و القاف، و الكاف، و الجيم ، و الشين، و الضاد، و السين، و الصاد، و الزاي، و الطاء، التاء، و الدال، و الثاء، و الظاء، و الذال، و اللام، و الراء، و الفاء، و الباء، و الميم، و النون »

أما الطليقة فهي: الألف المصوتة و أختها الفتحة، و الواو المصوتة و أختها الضمة، و الياء المصوتة و أختها الكسرة).

أقسام الحروف و صفاتها :

الحروف عند ابن سينا نوعان :

مفردة: و هي التي تحدث عن حبسات تامة للصوت أو الهواء الفاعل

21- طرجهاري: صيغة من الكلمة الفارسية (طرجهارة): أي كأس للشرب أو فم الإبريق. وكلمة (المكبي) تدل على المقلوب.

راجع : ابراهيم أنيس . الأصوات اللغوية. ص 144

22- نفسه. ص 72

للصوت يتبعها إطلاق دفعة و هي : (الباء و التاء و الجيم و الدال و الطاء و القاف و الكاف و اللام و الميم و النون أيضا. و ما نلاحظه أن الصوت المفرد عند ابن سينا هو ما يسميه سيبويه بالشديد و المحدثون بالانفجاري.

و بعضها مركبة (23): تحدث عن حبسات غير تامة لكن تتبع إطلاقا وعلى هذا الأساس تكون المركبة عند ابن سينا هي الرخوة عند سيبويه و الاحتكاكية عند المحدثين.

و أخرى تشترك في أنها تمتد زمانا يتبع فيه الحبس مع الاطلاق ولعل هذه الأخيرة هي ما تسمى بحروف ما بين الشدة و الرخاوة عند سيبويه و المتوسطة عند المحدثين.

2- علم الصوت الفونولوجي :

فرق ابن سينا بين الجانب الفونيتيكي و الجانب الفونولوجي، و الأول يتعلق بأصوات الكلام و الثاني بأصوات اللغة، وقد قصدنا في هذا الجانب الفونيتيكي الناحية الفيزيائية والفيسيولوجية النطقية المرتبطة بعلم الصوت الأكوستيكي و الجانب اللغوي ذلك الادراك السمعي المرتبط بنظام اللغة و التمييز الصوتي القائم على الملامح الفارقة بين أبناء اللغة الواحدة الناطقين بها.

لقد حدد اللغويون طبيعة علم الصوت بأنه العلم الذي يتناول أصوات الكلام كما حددوا علم وظيفة الصوت بأنه العلم الذي يتناول أصوات اللغة ، و يرجع الفصل بين هذين العلمين إلى مدرسة "براغ " التي ميزت بين الدراستين حديثا معتمدة على أساس الثنائية السوسورية (اللغة و الكلام) فالفونتيك علم يدرس أصوات الكلام أي الأصوات الفعلية التي تتحقق بالنطق ، والفونولوجيا علم لغوي يتناول أصوات اللغة كصفات أو مفاهيم في ذهن الجماعة اللغوية.

و هذه المفاهيم التي يقوم عليها علم الفونولوجيا ذات الصبغة النفسية يطلق عليها الأصواتيون مصطلح (الفونيم) جريا على تعريفه عند أصحاب

23- أسباب حدوث الحروف . ص 60

المدرسة العقلية النفسية التي ترى أن الفونيم صورة ذهنية . و يجرنا هذا الحديث إلى كلام ابن سينا في الفصل الخامس من رسالته (أسباب حدوث الحروف) عن الحروف التي لا توجد في لغة العرب و لكنها تشبه بعض الأصوات العربية في بعض الملامح الصوتية ، أو تشترك معها في بعض الخصائص ،.هذا الكلام الذي نعتبره دليلا على إدراكه للواقع الفونيمي (الحرف) باعتباره صورة ذهنية مجردة و إدراكه للفرق بين هذه الصورة و بين تنوع تحقيقها الفعلي.

و إذا أردنا أن نبحث عن وصف فونولوجي في دراسة ابن سينا للأصوات نجده يشمل الموضوعات الآتية :

1-المقابلات الصوتية :

أجرى ابن سينا مقابلات بين الفونيم و الألوفونات التي تتحقق في سياقات صوتية بعينها لفونيم ما ،دون أن ينطق بهذه المصطلحات الحديثة ؛ لأن فكرة هذه المصطلحات لم تكن قد ظهرت بعد . ومن الأمثلة التي تبرز فكرته فونيم (الجيم) العربية فقد لاحظ أن هذا الفونيم يمكن أن يتحقق حسب السياق الصوتي في صورة نطقية متعددة حيث يقول في الفصل الخامس من رسالته (أسباب حدوث الحروف) :

« ...وحروف تشبه الجيم و هي أربعة : منها الحرف الذي ينطق به في أول اسم (البئر) بالفارسية و هو (جاه) و هذه الجيم يفعلها إطباق من طرف اللسان أكثر و أشد و ضغط للهواء عند القلع أقوى ، نسبة الجيم العربية إلى هذه الجيم هي نسبة الكاف غير العربية إلى الكاف العربية. و منها حروف ثلاثة لا توجد في العربية و الفارسية ؛ ولكن توجد في لغات أخرى وكلها بين فيها ما في الجيم من استعمال رطوبة تفعل جرسها و هي الرطوبة المعدة وراء الحبس و يكون عليها اعتماد الهواء عند الاطلاق، فاذا سلبت هذه الرطوبة و اعتمد الجزء الذي وقع عليه الحبس حدث هناك /همس. فتارة تضرب إلى شبه الزاي و تارة تضرب إلى شبه السين، و تارة تضرب إلى شبه الصاد ».(24)

24- أسباب حدوث الحروف . 87

وواضح أن عملية استبدال هذه الحروف بين اللغات التي ذكرها ابن سينا تعكس وظيفة من الوظائف الفونيمية وهي التمييز بين الكلمات و التفريق بينها من الناحية النحوية أو الصرفية أو الدلالية، ومن جهة أخرى فإن المقابلات الفونيمية بين الجيم

و الزاي و السين و الصاد التي ذكرها ابن سينا تعكس الصفات التي يتعدد فيها نطق هذه الحروف و التي يطلق عليها مصطلح الألوفونات. وهذه الأخيرة هي التي تكسب الفونيم صورا متعددة أثناء النطق يختلف من ناطق إلى آخر في لغة ما ولا تعوض بعضها البعض لأنها أعضاء تنتمي إلى عائلة واحدة وهي (الفونيم) أي الجيم هنا .

2- العلاقات التناسبية :

يعمد ابن سينا إلى التناسب الرياضي ليبين علاقة الفونيمات ببعضها البعض داخل المنظومة الصوتية في اللغة مثل: $\frac{ت}{د}$ $\frac{ط}{ص}$ $\frac{س}{ز}$ $\frac{خ}{غ}$

أو: $\frac{ت}{ط}$ $\frac{د}{ص}$ $\frac{س}{ض}$ $\frac{ز}{ط}$

ففي المجموعة الأولى :

يتبين الفرق في الصفات التي تجمع هذه الحروف و نعني بذلك (ت حرف مهموس) و الدال حرف مجهور.

و في المجموعة الثانية: يتمثل الفرق في تفخيم الأصوات أو الإطباق من عدمه أي ت /=الاطباق في حين أن ط= الاطباق.

وقد لاحظ ابن سينا هذا التناسب في وصف العلاقات بين بعض الأصوات في لغة العلمية فمثلا يصف الأصوات (خ، ق، غ، ك) بالتناسب الآتي :

نسبة الكاف إلى الغين هي نسبة القاف إلى الخاء و يتحكم في هذه النسبة المخرج أو الصفة.

فنسبة العلاقة بين مخرج $\frac{ك}{ط} = \frac{ق}{ض}$

تكمن في درجة البعد أو القرب من اللهاة بين الكاف و القاف و كذلك بين الطاء و الضاد.

أما العلاقة بين الجهر و الهمس فيمكن وضعها على النحو التالي

ك/ح = خ/ق

كما يصف العلاقة التناسبية بين الصوائت بقوله :

اعلم يقينا أن الألف الممدودة المصوتة تقع في ضعف أو أضعاف زمان الفتحة، و كذلك نسبة الواو المصوتة إلى الضمة و الياء المصوتة إلى الكسرة.و لعل ابن سينا في هذا المجال يشير إلى الاستغراق الزمني أو طول الصائت و قصره و قد انتبه إلى كمية الصوت ابن جنى حين قال : الفتحة متى أشبعت صارت ألفا ،و الضمة متى أشبعت صارت واوا، و الكسرة متى أشبعت صارت ياء) (25). و أشار إلى ذلك المحدثون حيث جعلوا الألف الممدودة فتحة طويلة أي تساوي فتحتين ، والواو الممدودة ضمة طويلة أي أنها تساوي ضمتين ، و الياء الممدودة كسرة طويلة أي أنها تساوي كسرتين.

و هكذا نجد بوادر الدراسة الفونيمية للأصوات في الفصل الخامس من رسالته (في الحروف الشبيهة بهذه الحروف و ليست في لغة العرب دليلا على إدراكه للواقع السيكولوجي للفونيم (الحرف) عند أبناء اللغة و عند أبناء غير اللغة ■

25- ابن جني، سر صناعة الإعراب. القاهرة. 1964.ج:1 ص 20

مفهوم التحويل وأنواعه في العربية

الأستاذ: صالح خديش
جامعة قسنطينة-الجزائر

من أجل مراقبة القواعد التي تتحكم في طرق الإضمار في الجملة، اعتمد. المنهج التحويلي، لأنه يهتم بتغيير البنيات الشكلية المنبثقة عن أصل واحد، مع مراعاة التغيرات الدلالية والوظيفية التي تصيب الجملة المولدة.

وأسجل في هذا الصدد ملاحظات "موريس كَروس "، حول مفهوم التحويل بوجه عام، إذ يقول : «إن القانون النظري لمفهوم التحويل ليس واضحا في الغالب؛ فمن ناحية :

اقترحت مختلف النظريات القائمة حول هذا المفهوم، من أجل إدماج المعطيات المتجمعة، ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن اعتبار هذا المفهوم التحويلي ذا طبيعة تجريبية خالصة»(1). نفهم من هذا أنّ النظرية التحويلية لم تستطع بعد أن ترسي الأسس النظرية الواضحة والملزمة، بل لا تزال خاضعة لتجارب معزولة تفرضها بنية اللغة موضوع الدراسة، على الرغم من كثرة الجهود المبذولة من أجل تحقيق تلك الأسس.

فأهم ما يوجه لهذه النظرية من انتقادات : هو تلك الملاحظات المعزولة القائمة حول بني لسانية ذات طبيعة مختلفة في الدلالة، متباعدة في الأصل، ولعل هذا يعود إلى أن كل بناء نظري ينبغي ان يسبق بعمل تجميعي يصنف المعطيات، إذ يسعى كل باحث إلى سد الفجوة التي تركها الآخر.

ولقد وضع "تشومسكي" من أجل سد بعض الثغرات المحتملة فرضية تقيد منبع التوليد وتحدده، وذلك عن طريق الآليات الترددية المتعددة التي تسمح بتشكيل الجمل المتنوعة عن طريق الربط والتعليق وغيرهما.(2)

وهذه الفرضية أثرت كما يقول "كَروس" في أغلب الآراء اللاحقة، فأخذت من الجمل المعقدة نموذجا للتطبيق (...) مع أن الجملة البسيطة هي المسؤولة وحدها على تحديد طبيعة المعنى الجوهري (3). ولكي لا نقع في تناقضات منهجية، ينبغي أن تحصر المنطلقات المعتمدة لدى الدارسين من أجل تفسيرها،

(1) Gross (maurice): - méthodes en syntaxe, hermann, 1975, p.9

(2) Chomsky (N) :La linguistique cartesienne;Suivi de la nature formelle du langage, trad: deNelcya Delanoë et Da n sperber;Ed;duseuil;1966;p12

3)Gross:ibid:p18

وانتقاء ما يناسب الجملة في العربية. يقترح "شومسكي " ثلاثة شروط من شأنها أن تقنع كل (الأنحاء). مما يسمح لها ببناء نظرية عامة تقوم كما يقول علي : «ترتيب التمثيلات الصوتية الصالحة، وترتيب التمثيلات الدلالية الصالحة وتشكيل نظام يسمح بتوليد التمثيلات الصوتية والدلالية المزدوجة»(4). ونظرا لما تمتلكه القواعد التوليدية من قدرة هائلة على إنتاج الجمل النحوية وفق النظرية العامة المقترحة أدخل "تشومسكي" تعديلات جديدة من أجل تنظيم هذا التوالد الهائل ووضع قوانين تفسره، فاقترح بعض القيود الأخرى نذكر منها هاهنا : «قيد الرتبة للفاعل، وقيد الجمل المنتهية، التي تنتمي إلى المجال التطبيقي»(5).

أما تلميذه "جوزيف موند J.E.monds" فقد اقترح تحويلات جديدة : (أعدها امتدادا لنظرية "تشومسكي" السابقة)(6).

حيث تصنف التحويلات كما هو واضح من عنوان الكتاب تبعا لطبيعة الجملة)(7).

- هذا التصنيف الأخير يقترب إلى حد كبير إلى ما ذهب إليه "تمام حسان" الذي يضع المخطط التالي يوضح من خلاله طبيعة الرتبة في العربية.

«الرتبة»

تأخير		تقديم	
غير محفوظة	محفوظة الفاعل،	غير محفوظة المبتدأ،	محفوظة
المفعول، مثلا(8)	مثلا	مثلا	الأدوات التي لها الصدارة

من خلال هذه النماذج يمكننا -بعد عملية المقارنة- أن نحصل على التحويلات التالية :

(أ) - التحويلات المحافظة على البنية كما أسماها "أموند"، ويندرج ضمنها (الرتبة المحفوظة) عند "تمام حسان"، ورتبة الفاعل، والجملة المنتهية عند "تشومسكي".

(4) Chomsky : ibid. P126

(5)Chomsky : structures syntaxique - tra-Michel Brandeau, Eds seuil 1969 ch.5 p 39

(6)Emonds (J) : ibid P 15

(7) لمزيد من التفصيل أنظر المرجع السابق ص 19 وما بعدها.

(8) تمام حسان : اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 202.

(ب) التحويل الجذري عند "أموند" ويقابله عند "تمام حسان" الرتبة غير المحفوظة، (تقديم المبتدأ نموذجا (جـ) التحويل المحلي عند "أموند" ويقابله (الرتبة غير المحفوظة) (تقديم المفعول نموذجا).

نلاحظ أن "تمام حسان" لا يميز بين تقديم المفعول وتقديم المبتدأ.

- ونرى في أثناء التحليل أنهما ينتميان إى نمطين مختلفين، ولاستكمال المعطيات النظرية حول العملية التحويلية، ينبغي التطرق إلى ما ذهب إليه "الفاسي الفهري" مع تقديم الملاحظات المبدئية التالية :

يربط المؤلف بين التبئير والإبتداء، لأنّ المبتدأ يحتل في الجملة موضع (البؤرة يقول « الجمل البسيطة مثل -في الدار رجل- يوجد فيها المبتدأ خارج الجملة ... ونعتقد أنه مكان البؤرة »(9).

ولكنه عندما ينتقل إلى شرح عملية التبئير، كعملية تحويلية يقول : « التبئير عملية صورية يتم بمقتضاها نقل مقولة كبرى كالمركبات الإسمية أو الحرفية، أو الوصفية، من مكان داخلي (أي داخل ج) إلى مكان خارجي (خارج ح) أي مكان البؤرة (...) كما في الجمل التالية :

أ - إياك نعبد (الفاتحة :5)

الله أدعو

في الدار وجدته

غدا نلتقي

ميتا كان »(10)

نلاحظ من خلال النصين السابقين، واعتمادا على الأمثلة التطبيقية المذكورة -أن المؤلف يداخل بين عمليتين مختلفتين في الأصل- فالنص الأول يشرح التحويل عن طريق (الإبتداء)،

والثاني يشرح التحويل عن طريق التبادل المحلي بين عناصر الجملة.

- ولكي نوحد المصطلحات انطلاقا من الإجراءات اللسانية لكل تحويل

---

(9) الفاسي الفهري (عبد القادر): اللسانيات واللغة العربية، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط 1986، ص 113.

(10) نفسه ص 114 وأنظر أيضا : ص 34 امنه.

استعين بما ذهب إليه "إدمون" في تعريفه للتبئير؛ (Topicalisation) إذ يقول «هو التحويل الذي ينقل المركب الإسمي إلى رأس الجملة ثم يعلقه بالعقدة (س) المسيطر الأساس، ولذا فإنه ينتمي إلى مجال التحويلات الجذرية»(11).

فعملية النقل إلى رأس الجملة في اللغات غير الإعرابية، كالأنجليزية -لغة البحث وموضوعه عند المؤلف-، لا تفرق بين النقل بالإرتفاع (الإبتداء) والنقل بالنصب (المفعول). مما جعل "الفاسي الفهري" يكتفي بالتعريف، دون مراعاة هذه القضايا التي تعد جوهرية بالنسبة للنحو العربي.

من خلال التحليل النحوي العربي للجملة تأكد لنا (أنّ جملة المبتدأ تختلف جذريا عن جملة الفاعل لأنهما يعبران عن مواقف كلامية مغايرة تماما، وهذا ما ذهب إليه التحليل العربي التقليدي(12) الذي يؤسس إلى تحويلين فقط، مع العلم أنّ التحويلات الأخرى عند المحدثين لا تخرج عن أحدهما يقول الجرجاني : «اعلمْ أنّ تقديمَ الشيء على وجْهين، تقديمُ يُقال إنّه على نيّة التأخيرِ وذلك في كلّ شيء أقرَرته مع التقديم على حكمه الذي كان كليه وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل كقولك : منطلقٌ زيدٌ وضرب عمرًا زيدٌ. معلوم أنّ (منطلق) و (عمرا) لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا الأخير مبتدأ ومرفوعا بذلك، وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله. كما يكون إذا أخرت. وتقديم لا على نية التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعل له بابا غير بابه وإعرابا غير إعرابه (...) مثل ضربت زيدا، وزيد ضربته، لم تقدّم زيدا على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كان ولكن على أن ترفعه بالإبتداء »(13).

---

(11) EMONDS (joseph) : transformations Radicales, Conservatrices et locales. ed Seuil Paris VI P 52.

(12) سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان) : الكتاب، تحقيق، عبد السلام هارون، ط 3 مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988 جـ 1 ص 80.

(13) الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمد رضوان الداية وفايز الداية، ص 135، 136 وانظر أيضا:الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله) : البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، جـ 2 ص408.

بالإضافة إلى التحويل عن طريق التبئير الذي أعده "الفهري" محليا، و نعدّه جذريا لأنه يلتقي مع النظرية العامة التي لا تقتصر على النقل الشكلي بل تربطه بالدلالة، فإنّ "الفهري" يعتمد على غرار "أموند" التحويل عن طريق التفكيك فيقول : «التفكيك نوعان باعتبار الجهة : تفكيك إلى اليمين كما في الجملة زيد ضربته ، وتفكيك إلى اليسار كما في الجملة ضربته زيد» (14). فالتفكيك إلى اليمين يكون جذريا، إذا تغير الإسم بالإرتفاع، وتتحول الجملة إلى جملة ابتدائية لتدخل في إطار التحويل عن طريق التبئير. أما إذا انتقل الإسم إلى اليمين وهو محافظ على الوظيفة التي كان عليها من قبل النقل فإنه يندرج حينها ضمن التحويل المحلي.

أما التفكيك إلى اليسار، فلا يكون في العربية إلا محليا، لأن الإسم يظل خاضعا إلى العامل الموجود قبله كقوله تعالى : «فأوجس في نفسه خيفة موسى» (طه:67).

أما الجملة التي مثل بها "الفهري" -ضربته زيد- فهي ليست جملة محولة أصلا وإنما هي جملة تداخل بين جملتين؛ على تقدير استفسار المخاطب عن مرجعيه الضمير المتصل (ـه).

بعد تحديد طبيعة التحويلات. نخلص إلى أن النظرية العربية بإمكانها حصر كل هذه التنوعات مع استعمال مصطلح التحويلات الجذرية؛ للدلالة على التأخير لا على نية التقديم ومصطلح التحويلات المحلية للدلالة على التأخير على نية التقديم مع مراعاة (مصطلح التحويل الإجباري والتحويل الإختياري الذي اعتمده بعض المحدثين) (15).

- التحويلات المحلية (الجزئية)

بعد تحديد طبيعة التحويلات الممكنة، نبدأ التطبيق على الجمل ذات التحويل المحلي، أو التقديم على نية التأخير، مع مراعاة التغيرات الدلالية الحاصلة في كل مرة.

---

(14) الفهري : السابق ص 128.

(15) محمد علي الخولي : قواعد تحويلية للغة العربية، ط1، دار المريخ، المملكة العربية السعودية.1981ص 111.

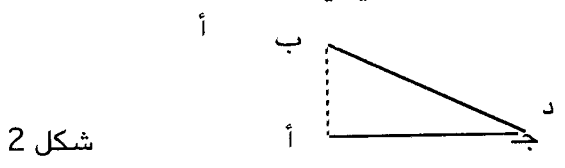
انطلاقا من الجملة الأساسية المقترحة، التي تمثل خطا مستقيما، وهي جملة أفعل فإنّنا نمثل للعملية الكلامية بزاوية يأخذ ضلعاها انفراجا معينا، تبعا لعلاقة فاعل الملفوظية بفاعل اللفظ في زمن التلفظ وخارجه.

فانطلاقا من جملة (أفعل)، تتفرع كل الجمل الأخرى في اللغة العربية؛ وذلك بإضافة معنى جديد أو انتقاصه عند كل تحويل أو تغيير في بنية هذه الجملة.

وحرصا على تسلسل التحويلات من البسيط إلى المركب ومن المحلي إلى الجذري، فإني أحافظ على (المرسِل) وأقوم بتغيير الصيغ المرتبطة به، فتتولد جملة جديدة أو زاوية ينفرج أحد ضلعيها، إما إلى الماضي أو المستقبل لأنّ الصيغتين تمثلان تباعدا أو انفراجا واضحا بين ضلعي الزاوية اللذين كانا متطابقين تماما في الجملة الأساسية. ولذا فإني أختار جملة (أفعل) في صيغة المستقبل لسبب بسيط وهو اشتراكها مع الجملة الأساس في البناء الشكلي، ويمكن التمثيل لها بالشكل التالي :

د ـــــــــــــــــــــــ ب
جـ ـــــــــــــــــــــــ أ
شكل 1

يمثل الشكل 1 تطابق كل نقاط المستقيمين



شكل 2

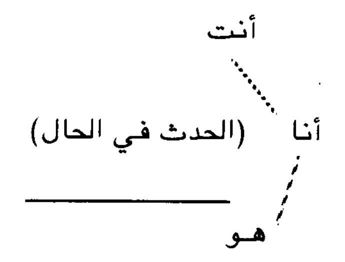
نلاحظ انفراج (ب) إلى الأعلى فنتج معنا بعد إضافي جديد لم يكن موجودا وهو (أ، ب) وتظل هذه الجملة من الناحية التداولية ضربا لموعد يمكن أن يتحقق كما لا يمكن أن يتحقق.

- ونظرا للتطابق الشكلي فإن العربية تضيف مورفيما خاصا بالدلالة على الزمن المستقبل (س، سوف) كما أشير هنا إلى ما تضيفه صيغة (نفعل) لدى المفخم لنفسه من إضافة معنوية.

أما عندما تنفرج الزاوية إلى الماضي، فنلاحظ التغير الموقعي الذي يأخذه (الشخص المتكلم) مثل -ضربت- التي تمثل الجملة التحويلية الثالثة.

عند هذا الحد تنتهي كل التحويلات المتعلقة بالشخص المتكلم ولذا نقوم

بتغييرالإجراء، وذلك بالمحافظة على الصيغة الفعلية الدالة على الحال، وتغيير الشخص المسند إليها فنحصل على الجملة التالية : -تفعل- ومشتقاتها- ويفعل - ومشتقاتها، ويمكننا أن نرسم لهذا النوع من الجمل المخطط التالي :



يوضح لنا هذا الإجراء المسار المنهجي العام الذي تتفرع من خلاله الجمل في العربية انطلاقا من الجملة الأساس. وسنركز على التراكيب الضميرية أو التراكيب التي يفرض عليها الضمير نسقا خاصا، إذا كان المفعول به ضميرا متصلا. وأُريدَ أن يُقْصرَ الحدث عليه دون غيره، فإنه يتحول إلى ضمير منفصل في محل نصب متقدم على عامله، ونمثل لهذا النمط بقوله تعالى : « أيـــاك نعبد » (الفاتحة:5).

تمر هذه الجملة عبر جملة من التحويلات، قبل أن تصل إلى ما هي عليه، فإذا كانت بنيتها العميقة (نعبدك)، فإن نقلها إلى مستوى دلالي خاص، يوافق أسلوب القصر؛ الذي يتطلب نقل الإسم عن طريق التفكيك إلى اليمين، يصطدم بنيويا بعدم إمكانية استقلال المتصل بذاته، مما يحتم تحويله إجباريا إلى قبيله وهو الضمير المنفصل (إياك).

ومن التحويلات الإجبارية الأخرى التي يفرضها الضمير على التركيب :

• التحويلات التي يكون فيها مفعولا به ففي قولنا : "لقي محدٌ علياً" يمكن تقديم المفعول به، ما دامت القرائن الإعرابية دالة على ذلك دون أن تتحول الجملة جذريا؛ فجملة لقي علياً محمدٌ تنتمي إلى مجال التحويلات المحلية، أما إذا استبدلنا الضمير بالمفعول الصريح فإن الجملة تتحول تمثيلا إلى : "لقي محمد إياه" فتصطدم بقانون الإضمار العام، الذي لا يسمح بالإتيان بالمنفصل إذا أمكن المتصل . يقول "سيبويه" : «فأنا وأنت ونحن، وأنتما، وأنتن، وهو، وهي وهما

وهم، وهنّ لا يقع شيء منها في موضع شيئ من العلامات مما ذكرنا ولا في موضع المضمر الذي لا علامة له، لأنهم استغنوا بها فأسقطوا ذلك».(16)، فتتحول الجملة -اعتمادا على هذه القاعدة- إلى لقي محمد (ـه)، مما يلزم إيصاله بالعامل لما يمتاز به الضمير من طبيعة الإنجذاب إلى المركز، فتصبح الجملة : لقيه محمد عن طريق جملة من التحويلات الإجبارية السابقة.

نستنتج مما سبق أن الضمير ينقل التركيب في العربية من حالة التحويل الإختياري المحلي، عندما يكون العنصر المحول إسما صريحا إلى حالة التحويل الإجباري عندما يستبدل الضمير ذلك الإسم.

أما إذا توفرت الجملة على ضميرين معمول فيهما النصب، فالقاعدة المطردة تقتضي تقديم الأقرب انطلاقا من المتكلم ثم المخاطب فالغائب. يقول "سيبويه" بهذا الصدد : «اعلم أنّ المفعول الثاني قد تكون علامته إذا أضمر في هذا الباب العلامة التي لا تقع إيّا موقعها، وقد تكون علامته إذا أضمر إيا، فأما علامة الثاني التي تقع إيا موقعها فقولك : أعطانيه وأعطانيك،

فهذا هكذا إذا بدأ المتكلم بنفسه. فإن بدأ بالمخاطب قبل نفسه فقال : أعطاكني، أو بدأ بالغائب قبل نفسه فقال : قد أعطاهوني، فهو قبيح لا تكلّم به العرب، ولكن النحويين قاسوه، وإنما قبح عند العرب كراهية أن يبدأ المتكلم في هذا الموضع بالأبعد قبل الأقرب، ولكن تقول أعطاك أياي، وأعطاه إياي، فهذا كلام العرب، وجعلوا إيا تقع هذا الموقع إذ قبح هذا عندهم كما قالوا : إياك رأيت، وأياي رأيت، إذ لم يجز لهم ني رأيت ولا ك رأيت» (17)

يوضح لنا هذا النص الطرق التحويلية الممكنة في التركيب في العربية وتوزعها بين الإجباري والإختياري. فإذا كان الضميران متصلين؛ أي لا يقع الثاني موقع أيا التي تدل على الإنفصال وجب التقيد بمبدأ الترتيب وفق النظام المذكور؛ أما إذا وقع الثاني موقع إيا أي إذا كان منفصلا فالترتيب يكون اختياريا.

أما إذا اتصل الضميران بالمصدر فإن "سيبوبه" يميل إلى الفصل لأن العرب تستعمله أكثر من المتصل يقول : «وتقول : عجبت من ضربي إياك فـــإن

---

(16) الكتاب - جـ 2 ص 351، وما بعدها، وانظر شرح المفصل جـ 3 ص 102.

(17) الكتاب : جـ 2 ص 364.

قلت لِمَ. وقد تقع الكاف هاهنا وأخواتها، تقول عجبت من ضربيك ومن ضربيه ومن ضربيكم؟ فالعرب قد تكلم بهذا وليس بالكثير »(18).

- أما "ابن يعيش" فيعد الإنفصال هو : «الأجود المختار »(19). ولعل هذه الجودة وذلك الميل إلى استعمال المنفصل، في هذا النوع من التراكيب إنما يتجلى عندما نقوم بتحليل الأمثلة المطروحة. فالإتيان بالمتصل قد يؤدي إلى خلق ارتباك في فهم المقصود من الجملة المرسلة، من قبل المتكلم، وذلك للسبب التالي، بما أن « الياء صوت من جنس الكسرة »،(20) ولا تختلف عنها إلا من حيث الامتداد، والطول، فالذي يتحكم في التمييز الدقيق بينهما، إنما هو الآداء الذي قد يعترضه من العوامل الفيزيولوجية والفزيائية ما يعرقل بلوغه بالطريقة المثلى، فتتحول الجملة من جراء الخلل الطارئ إلى الجملة التالية -عجبت من ضربك- مع أن المتكلم يقصد عجبت من ضربيك ونلاحظ بجلاء الفرق بين الجملتين دلاليا؛ فالجملة -عجبت من ضربك- يؤدي تحليلها إلى بنيتين مختلفتين وهما (أ) نسبة الضرب إلى المخاطب على طريقة إضافة المصدر إلى المفعول. (ب) نسبة الضرب إلى المخاطب على طريقة إضافة المصدر إلى الفاعل؛ ولذا فالفصل أجود، إذا كان الأقرب هو الفاعل أما إذا كان هو المفعول فالفصل واجب؛ وذلك لأسبقية المتكلم من ناحية، ولتداخل الجملة -في حالة تكلفنا ذلك- مع أنماط مغايرة تحمل دلالات مختلفة، فإذا قلنا على سبيل التمثيل عجبت من ضربكي مقابل (عَجبت من ضربك إياي) بإضافة المصدر إلى المخاطب الفاعل، لما يمتاز به الفاعل، من شرف السبق في الجملة، ثم الحاقه (بياء) المتكلم الواقعة في محل نصب على المفعولية، فإن هذه الجملة المصنوعة تتداخل صوتيا مع جملة (عجبت من ضربك) بإضافة المصدر إلى المخاطبة ويحدث معها ما حدث مع الجملة السابقة (عجبت من ضربكَ).

نستنتج أن ترتيب الضمائر يقوم على أسس دلالية وصوتية.

أما الدلالية فتقتضي تقديم المتكلم ثم المخاطب فالغائب بشرط عدم تدخل عامل خارجي يعرقل بلوغ الرسالة -كما يريدها المتكلم- إلى المتلقي،فـــــإذا لم

---

(18) الكتاب : جـ 2 : ص 357.

(19) ابن يعيش : جـ 3 ص 104.

(20) ابن جني (أبوالفتح عثمان) :الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان جـ 3، باب إنابة الحركة عن الحرف ص3.

يؤتمن ذلك، رجح الفصل لإزالة كل التباس، مما يسمح للضميرين تبادل المواقع اختياريا.

وهذا يخالف نظام الجمل التي يكون فيها المفعولان اسمين صريحين؛ حيث تتحكم فيه قاعدتان :

القاعدة الأولى : يميز فيها المتلقي دلالة الجملة انطلاقا من طبيعة مكوناتها؛ فجملتا - (أعطيت محمدا التفاحة)، (أعطيت التفاحة محمدا) واضحتا الدلالة على أن المستفيد في الجملتين (محمد) تقدم أم تأخر، ولذا فالمتكلم حر في تقديم العنصر الذي يركز عليه اهتمامه، وتندرج الجملة لذلك ضمن التحويل المحلي الإختياري، أما إذا تعذر تمييز دلالة الجملة، انطلاقا من مكوناتها، وذلك عندما يكون المفعولان شخصين مثل :

أعطيت الولَد محمدا.

أعطيت محمدا الولدَ.

- فالمعيار التوزيعي الذي يمنح الأولوية للفاعل، هو الذي يتدخل لتفسير هذا النوع من الجمل. فالولد هو المستفيد في الجملة الأولى، ومحمد هو المستفيد في الثانية.

تطرقنا فيما سبق إلى التحويلات المحلية للأسماء والضمائر وذلك عندما تكون مختلفة مرجعيا ودلاليا، بينما ندرس الآن نموذجا آخر، يشترك فيه الضمير الفاعل مرجعيا، مع الضمير المفعول، فإذا كان الضمير ينزع إلى الإجتذاب إلى العامل -كما رأينا سابقا- فإن التقارب الذي يبلغ حد التطابق الكلي يؤدي إلى الإنفصال المرجعي. يقول "سيبوية" : « هذا باب لا تجوز فيه علامة المضمر المخاطب ولا علامة المضمر المتكلم، ولا علامة المضمر المحدث عنه الغائب وذلك أنه لا يجوز لك أن تقول للمخاطب : اِضْرِبْكَ، ولا أُقْتُلْكَ، ولا ضَرَبْتَكَ، لما كان المخاطبُ فاعلا وجعلت مفعوله نفسه قبُح ذلك، لأنهم استغنوا بقولهم اقتُل نفسك، وأهلكت نفسك، عن الكاف هاهنا وعن إياك »(21).

(21) الكتاب: جـ 2 ص 366 . وانظر ابن يعيش جـ 7 ص 4

ويقول "الفراء" في أثناء تفسيره للآية الكريمة «أن رآه استغنى» (العلق 7): «ولم يقل أن رأى نفسه والعرب إذا أوقعت فعلا يكتفي باسم واحد على أنفسها، أو أوقعته من غيرها على نفسه جعلوا موضع المكني نفسها فيقولون : قتلت نفسك ولا يقولون : قتلتك (...) ويقولون قتل نفسه وقتلت نفسي، فإذا كان الفعل يريد : إسما وخبرا طرحوا النفس فقالوا : متى تراك خارجا، ومتى تظنك خارجا، وقوله عز وجل : «أن رآه استغنى» (العلق: 7) من ذلك »(22).

- ويعلل لذلك "ابن يعيش" -في أثناء موازنته بين الحال والمفعول به- بقوله : «والحال تشبه المفعول وليست به ألا ترى أنه يعمل فيها الفعل اللازم غير المتعدى نحو جاء زيدٌ راكبا (...) فدل ذلك أنها ليست مفعوله كضرب زيد عمرا، ومما يدل أنها ليست مفعوله، أنها هي الفاعل في المعنى وليست غيره، فالراكب، في -جاء زيد راكبا- هو زيد وليس المفعول كذلك، بل لا يكون إلا غير الفاعل، أو في حكمه نحو : ضرب زيد عمرا ولذلك امتنع ضربتني، وضربتك لاتحاد الفاعل والمفعول. فأما قولهم -ضربت نفسي- فالنفس في حكم الأجنبي »(23)

لكي نتمكن من تحديد طبيعة هذا النوع من التراكيب نستعين ببعض المصطلحات التي تندرج ضمن معجمية اللسانيات الوظيفية.

بعد تحليل مجمل الاحتمالات التي تساعد الكلمة على آداء وظيفتها المقصودة، يطرح "مارتيني" : «الاحتمال الذي يضع لكل حالة إعرابية مصطلحا خاصا، وهذا غير ممكن عمليا، لأن الإنسان لا يستطيع أن يخزن هذا الكم الهائل من المفاهيم التي تجعل للفاعل مصطلحا وللمفعول مصطلحا جديدا، ولذا فإن الفرنسية تعتمد على بعض العناصر الوظيفية التي يدل وجودها في الجملة -إلى جوار كلمة أخرى- على وظيفة محددة »(24)

يوضح لنا هذا النص الطرق التي تؤهل الكلمة لآداء وظيفتها: في السياق ضمن اللغات (التحليلية)(25) التي يجب أن تعتمد فيها الكلمة على

---

(22) الفراء (أبو زكريا يحي بن زياد) : معاني القرآن ط 2، عالم الكتب، بيروت، 1980، جـ 3 ص 278.

(23) ابن يعيش : جـ 2 ص 55.

(24) انظر : Martinet : Elements de linguistique génerale. Armond Colin, 1980, P 112

(25) تسمى اللغة تركيبية (Syntétique) إذا كانت تجمع معاني عدة داخل كلمة واحدة، أو مجموعة من الكلمات وتسمى تحليلية (analytique) إذا كانت تعبر عن المعاني المنفصلة بكلمات يمكن أن تستعمل مستقلة (مونيمات حرة) انظر : ماريوباي : أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق أحمد مختار عمر، ط 2 ،عالم الكتب 1983، ص 151

عناصر كلامية أخرى توضح وظيفتها، يطلق عليها الوظيفيون (المورفيمات الوظيفية)(26).

– ولتأكيد هذا التفسير يقول "ماريوباي Mariopei" في معرض حديثه عن أهمية النظام النحوي، بالنسبة لهذه اللغات «إنه فقط النظام النحوي الذي يدل السامع على الضارب وعلى المضروب في الجملة الإنجليزية (Jhon hit George). و في (He hit me) نجد دليلين اثنين (HE) لم تأت فقط في موقع محجوز دائما للفاعل بل أيضا تدل بصيغتها (He وليس him) على الفاعلية، وفي نفس الوقت (ME) جاءت في الوضع المعتاد المخصص للمفعول ودلت على المفعولية كذلك بصيغتها (ME وليست I) (...) وعلى خلاف ذلك نجد اللاتنية تقبل تتابعا في الجملة مثل هذا (Me hit he) وحتى (hit he me) أو (hit me he)، وكذلك في حالات تغيير الضمائر إلى أسماء ظاهرة اعتمادا على ما تحتويه الأسماء من نهايات معينة تشير إلى الفاعل والمفعول»(27) ويوضح "ملنر Milner" هذه القاعدة فيقول : «إذا افترضت أن الجملة تمتد وفق النمط (فا، ف، مف) فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال ملء أية خانة من الخانات المرتبة سلفا بوحدة لسانية من نمط مغاير»(28) ويستعمل "الفاسي الفهري" مصطلح (النواة الوظيفية)(29) للدلالة على هذه الظاهرة، ولشرح ذلك نقسم الجملة حسب وظائف عناصرها (ف، فا، مف) إذ لا يمكن لوظيفة المفعول أن تنطبق مع وظيفة الفاعل في خانة واحدة؛ لأن الجملة في هذه الحالة تتحول إلى جملة ذات الفعل اللازم كقولك : جلس علي -أي أقام الجلوس على نفسه، ولذا فإن العربية تستعمل ما اصطلح عليه بالإنفصال المرجعي، فتستبدل بالضمير المفعول كلمة نفس متصلة بضمير يعود على الفاعل، وذلك لأن النفس لا تساوي مرجعيا الضمير بل هي بمثابة (الأجنبي)(30).

---

(26) انظر : Martinet : ibid. P 64

(27) السابق ص 54.

(28) Miner (J.C) : Ordres et raisons de langues. Ed seuil p 40

(29) الفاسي الفهري : اللسانيات واللغة العربية، ص 225.

(30) ابن يعيش : جـ 2 ص 55.

التحويلات الجذرية

التحويلات الجذرية هي : تلك التحويلات التي أطلق عليها "الجرجاني" مصطلح (التقديم لا على نية التأخير). وتوصف بأنها الجملة التي ينتقل فيها الاسم من مكان داخل الجملة إلى مركز الصدارة. متخلصا من أثر الفعل الذي كان المسيطر الوحيد، أو العامل الأساس فيه ونمثل لهذا النوع من الجمل بالجملة التالية : -زيد ضربته- فزيد في هذه الجملة لا يخضع وظيفيا إلى الفعل (ضرب) وإنما العامل فيه هو (الإبتداء)(31).

ومن الشروط البنيوية التي يجب توفرها في هذا النوع من الجمل : هو (إجبارية الضمير العائد، إذ بدونه تصبح الجملة لاحنة فجملة (محمد ضربتُ) غير مقبولة نحويا. رأينا -آنفا- أن الجملة (زيدا ضربت) تختلف جذريا عن جملة (زيد ضربتهُ) لأن الأولى تنتمي إلى نمط التحويلات المحلية، بينما تنتمي الثانية إلى نمط التحويلات الجذرية،على الرغم من أنها تتقبل -بنيويا- إضافة إن في صدرها، مثل (إن زيدا ضربت) إلا أنّ هذه الجملة لا تكون مقبولة ضمن الصنف التحويلي المحلي، لأنها تنتمي إلى التحويل الجذري، على تقدير حذف الضمير الذي كان المفروض أن يظهر متصلا (بإن) فتصير الجملة به (إنه زيدا ضربت) أو متصلا بالفعل على تقدير (إن زيدا ضربتَه) (32)؛ ويندرج ضمن هذا التحليل - ضمير الشأن أو القصة.

ولكن قبل التطرق إلى الجملة التي يوجد بها (ضمير الشأن أو القصة) أبدأ بجملة (مقول القول) أو (الخطاب المباشر وغير المباشر) لأنها تلقي الضوء على بعض الاستعمالات الضميرية الخاصة.

نطلق على الجملة المحصورة كتابيا بين مزدوجين (" ")

جملة (الخطاب المباشر) مثل :

قال محمد : (سأذهب غدا)، لأن فاعل الملفوظية، وهو أي شخص عدا (محمدا) بالنص ينقل القول بدون أية إضافة أو تبديل في مسار الجملة، ولذا أطلق عليها القدماء (مقول القول) وهي بمثابة (مفعول به للفعل قال) ونرمز لها بهذا الشكل :

---

(31) انظر سيبويه : جـ 2 ص 127.

(32) سيبويه : السابق ص 153، وما بعدها.

فاعل الملفوظية ف+فا | مركب فعلي ج قـــال محمد | = | ف - فا + الظرف (غدا) مركب فعلي | مركب فعلي سأذهب غدا |

مواصفات هذه الجملة، أنها لا يمسها أي تحويل أو تبديل سواء في الكلمات، أو في طريقة ترتيبها، ويحرص ناقل هذا النوع من الجمل، أو (فاعل الملفوظية) على إعادة الجملة بطريقة تسجيلية خالصة: بنبرها وتنغيمها اللذين ميزاها في أثناء تلفظها من قبل (محمد) (فاعل) الملفوظ)، أما في أثناء نقل الجملة -كتابة- فإننا نستعين بكل ما توفره علامات التنصيص كالتنقيط، والفواصل، وتمييز بعض الكلمات بالضغط على حروفها، لكي نتمكن من نقل المعنى كما أراده صاحبه الأصلي.

نلاحظ أن هذا النوع من الجمل تتداخل فيه عناصر ضميرية متعددة وهي :-1- ضمير الملفوظية نعني به المتكلم الحقيقي للجملة، ونميزه بالطريقة التالية : قال محمد، تحتوي على فاعلين الأول هو الشخص المتلفظ للجملة وليكن : (عمر أو زينب...) محمد وهو فاعل الملفوظ.

-سأذهب غدا- الفاعل الحاضر الآن في أثناء العملية الكلامية وليكن (عمر أو زينب...) وهو فاعل الملفوظية.

- الفاعل الغائب في أثناء العملية الكلامية وهو في هذه الجملة (محمد) ثم الفاعل النحوي (أنا) الذي يعود على الفاعل (الغائب). محمد. نستنتج. مما سبق. أنّ (أنا) على مستوى الملفوظ لا تدل -كما هو متعارف عليه في الدرس النحوي- على الشخص الحاضرفقط، بل قد تعود على (غائب) كما وضحنا، ونبرهن على ذلك بتحويل الجملة إلى الأسلوب غير المباشر (قال محمد إنه سيذهب غدا). الفاعل الغائب في أثناء العملية الكلامية هو (محمد) ويعود عليه الضمير (هو) الذي يجانسه في الدلالة على (الغياب)، أما فاعل الملفوظية فهو (أنا) أو عمر أو زينب، بوصفه الشخص الناقل للجملة.

يطلق على هذا النوع من الجمل في الدرس النحوي العربي (الحكاية) ويعرفها "الخضري" بأنها : «لغة المماثلة واصطلاحا إيراد اللفظ المسموع بهيئته أو إيراد صفته أو معناه وهي : إما حكاية جملة وتكون بالقول وما تصرف منه فيحكى به لفظها أو معناها . وإما حكاية مفرد (...)»(33). فالحكاية باللفظ تقابل الأسلوب المباشر، والحكاية بالمعنى تقابل الأسلوب غير المباشر. ويدخل ضمن هذا التحليل (ضمير الشأن أو القصة)؛ إذ أدى الاقتصار على تحليل الجملة بوصفها

المكون الأعلى (الذي يبلغه التفسير) إلى ارتباك جلي في تعليل مرجع الضمير، الذي يجعله الوصف الشكلي بعيدا عن كل تبرير لغوي، لأنه لا يعود على مذكور سابق، بل تفسره الجملة التي تأتي بعده، رغم أننا نلمس دلالة الضمير من خلال اسمه، فالشأن أو القصة يشيران بوضوح إلى التصور الدلالي لدى نحاة العربية، لكون المصطلح يندرج ضمن نموذج الحكي، أو القص، أو ما يناسب (الخطاب) حديثا إلا أن المنطلقات المنهجية التقليدية التي تجعل الجملة المكون الأكبر -كما رأينا- أفرزت التفسير المعروف حول ضمير الشأن. وهذا الفهم لم يتغير عند المحدثين على الرغم من ظهور مجموعة من المناهج ارتأت دراسة الجملة بكونها الوحدة الصغرى، التي تتأثر دلالة وشكلا بالخطاب أو النص.

فتفسير هذا الضمير وفق المنطلق المنهجي التقليدي، جعل علماء العربية ينظرون إليه نظرتهم إلى الضمائر الأخرى التي تكني شخصا غائبا، مع أن الإختلاف بينهما واضح. يقول "ابن جني" بخصوص ضمير الشأن : « لا يوصف، ولا يؤكد، ولا يبدل منه، ولا يعود عائد ذكر عليه وذلك لضعفه من حيث كان مفتقرا إلى تفسيره »(34). - وليس هناك أي فرق بينه وبين ضمير الفصل عند الزركشي، إلا أن ضمير الشأن لا يكون إلا غائبا، بينما يكون الفصل حاضرا وغائبا »(35)

إذن فالذي أذهب إليه، أن هذا الضمير يندرج ضمن طبيعة خاصة مختلفة لأنه يعود على النص السابق فهو بمثابة تلخيص لما سبق أن قص منفصلا من قبل ومثاله كما يلي :

النص (بمثابة الإسم السابق)	ضمير الشأن أو القصة
	العائد

يقول الله سبحانه وتعالى : « ومن يدع مع الله إله آخر لا برهان له به فإنما حسابه عند ربه إنه لا يفلح الكافرون » (المؤمنون: 117).

---

(33) الخضري (محمد علي) : حاشية الخضري على ابن عقيل، مطبعة دار أحياء الكتب العربية، عيسى البابي وشركاه، جـ 2 ص 142.

(34) ابن جني : الخصائص، جـ 2 ص 106.

(35) الضمير الحاضر ليس ضمير فصل بل يجزئ عنه.

التحويلات (المحلية - الجذرية)

إذا نحن قمنا بتحليل دقيق لمكونات الجملة الاسمية، لوجدنا أن الخبر فيها لا يكون إلا مركبا، ويمكننا تعليل ذلك بما يلي :

إنّ أهم ما يميز الخبر عن المبتدأ من الناحية التواصلية، هو تحمله نقل الفائدة لأنه كما يقول "ابن يعيش " : «الجزء المستفاد الذي يستفيده السامع ويصير مع المبتدأ كلاما تاما، والذي يدل على ذلك أنه به يقع التصديق والتكذيب، ألا ترى أنك إذا قلت عبد الله منطلق فالصدق والكذب إنما وقعا في انطلاق عبد الله لا في عبد الله لأنّ الفائدة في انطلاقه، وإنما ذكرت عبد الله وهو معروف عند السامع لتسند إليه الخبر »(36).

وهذه الفائدة لا يمكن أن تتم بعنصر لغوي مفرد. يقول "ابن سينا" في هذا الصدد : «إعلم أن في الألفاظ والآثار التي في النفس ما هو مفرد، وفيها ما هو مركب، والأمر فيهما متحاذ ومتطابق، فإنه كما أن المعقول المفرد ليس بحق ولا باطل، كذلك اللفظ المفرد ليس بصدق ولا كذب »(37). فجملة (أ) عبد الله منطلق، لا تختلف بنيويا عن جملة، (ب) -عبد الله انطلق- فكلتاهما تشمل ثلاثة عناصر وهي :

1 - اسم + اسم مشبه بالفعل + ضميـر

2 - اسم + فعــــــــــل + ضمير

فالاختلاف بينهما دلالي، توفره زيادة الصيغة الزمنية بالنسبة للفعل، بينما يفتقر إلى ذلك الإسم. يقول ابن يعيش : « زيد ضارب وعمرو مضروب وخالد حسن ومحمد خير منك ففي كل واحد من هذه الصفات ضمير مرفوع بأنه فاعل لابد منه لأن هذه الأخبار في معنى الفعل »(38)

- الملاحظة الثانية التي تفرض نفسها في هذا المقام؛ هي أننا نعرب (منطلق) في (عبد الله منطلق) خبرا، انطلاقا من الرؤية الوظيفية التي تحلل

---

(36) ابن يعيش : جـ 1، ص 87.

(37) ابن سينا : المرجع السابق، ص 6.

(38) ابن يعيش : نفسه ص 87.

الجملة حسب الخانة الوظيفية التي تحتلها. أما التحليل الدلالي الذي يتقصى العلاقات المعنوية المتحكمة في نظامية الجملة، فإنه يتمسك في أثناء تحليل البنيات المشكلة للتركيب أنطلاقا من خصائص المعنى المقدم للسامع.

فمنطلق حسب هذا التصور صفة لموصوف محذوف، أجزئ عن ذكره لدلالة المبتدأ عليه. ولذا فبنية الجملة العميقة هي (عبد الله رجل قائم) والذي يؤيد هذا الرأي، اتفاق نحاة العربية على أن الجملة (أنا عادل) يتحمل الخبر فيها ضميرا غائبا على تقدير (أنا رجل عادل).

انطلاقا من هاتين الملاحظتين نفسر الاختلاف البصري - الكوفي في جواز تقديم خبر المبتدأ من هذا النوع وعدم جوازه، يقول صاحب الإنصاف «ذهب الكوفيون إلى أنه لا يجوز (...) أما الكوفيون فاحتجوا بأن قالوا : «إنما قلنا إنه لا يجوز تقديم خبر المبتدأ عليه مفردا كان أو جملة لأنه يؤدي إلى تقديم ضمير الإسم على ظاهره (...) أما البصريون فاحتجوا بأن قالوا إنما جوزنا ذلك لأنه جاء كثيرا في كلام العرب» (39).

من خلال هذا النص نستشف أن النحاة جميعا متفقون على وجود ضمير، بصيغة الخبر تقدم أو تأخر، ولكن إذا كان الكوفيون قد منعوا ذلك محافظة على القاعدة الضميرية، التي تجعل الاسم في المقدمة. فإن البصريين يعدون ذلك تقديما على نية التأخير؛ لأنهم يشبهون هذا بقولهم : -في بيته يؤتى الحكم- حيث قدم الضمير والنية فيه التأخير. لا نفهم مما تقدم أن الكوفيين يمنعون الاستعمال وانما لا يجيزون التفسير؛ فهم يعدون الجملة، يغلب عليها الجانب الفعلي فـ (قائم زيد) قائم : فعل دائم، وزيدفاعل مرفوع. أما البصريون، فلا يعملون الإسم الفاعل أو المشتقات إلا عند ماتكون مدعمة (بنفي او استفهام، أو أن تكون حالا لذى حال، أو صفة لموصوف)(40).

ولهذا استقبح "الخليل" ان يقال (قائم زيد) «و ذاك إذا لم تجعل؛ قائما مقدما مبنيا على المبتدإ، كما تؤّخر وتقدم فتقول : ضرب زيدا عمرو، وعمرو

---

(39) الأنباري (كمال الدين أبو البركات) : الإنصاف في مسائل الخلاف بين التحريين البصريين والكوفيين ، ومعه كتاب الإنتصاف من الإنصاف لمحمد محي الدين عبد الحميد دار الفكر، جـ 1 ص 65.

(40) أنظر : سبويه جـ 2ص 127.

على ضرب مرتفع. وكان الحد أن يكون مقدما ويكون زيد مؤخرا. وكذلك هذا، الحد فيه أن يكون الإبتداء فيه مقدما » (41).

إذن فالتقديم عند الخليل يصلح إذا كان التحويل محليا. بينما إذا لم يرد ذلك وأرادوا كما يقول : « أن يجعلوه فعلا كقوله يقوم زيد وقام زيد قبح لأنه إسم » (42). فالفرق بين الكوفيين والبصريين في هذه المسألة، لا يعود إلى غياب الضمير أو وجوده بالخبر، وإنما عد الكوفيون هذا التحويل جذريا. أي انتقلت الجملة فيه من الإسمية إلى الفعلية، بينما عدها البصريون داخلة في إطار التحويل المحلي، أي أن الجملة ما زالت تحافظ على اسميتها على الرغم من التقديم والتأخير.

- رأينا في نص "الجرجاني" الذي يتحدث عن (التقديم والتأخير) أن هناك نوعين من التحويلات، النوع الأول هو التقديم على نية التأخير ويقابل في الدرس اللساني الحديث مصطلح التحويل المحلي، والثاني هو التقديم لا على نية التأخير، وهو يقابل حديثا، مصطلح التحويل الجذري ومثالهما : - زيدا ضربت- بالنسبة للأول. و -زيد ضربته- بالنسبة للثاني) (43) ويحلل "سبويه" الجمل ذات التحويل الجذري بقوله : « فإذا بنيت الفعل على الإسم قلت : -زيد ضربته- فلزمته (الهاء)، وإنما تريد بقولك مبنى عليه الفعل أنه في موضع (منطلق) إذا قلت : (عبد الله منطلق)، فهو في موضع هذا الذي بني على الأول وارتفع به (...) ومثل ذلك قوله جل ثناؤه (وأما ثمود فهد يناهم) (فصلت: 17) وإنما حَسُنَ أن يُبْنَي الفعل على الإسم حيث كان مُعْمَلاً في المضمر وشغلته به، ولولا ذلك لم يحسن لأنك لم تشغله بشيء »(44).

نستنتج من هذا أنّ الفعل لابد له من اسم يشتغل به، « إذ لا تعرف اللغات فعلا بدون شخص »(45). ومن ناحية ثانية فإن الفعل عندما يكون مبـــنيا على

---

(41) أنظر : سبويه جـ 2ص : ص 127.

(42) سبويه : السابق ص 127.

(43) أنظر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 106.

(44) الكتاب :جـ 1، ص 81.

(45) أنظر ابن يعيش : جـ 1، ص 75-77.

و أنظر: (Emile) : ibid . Gallimar Benviste 1966p 22

فالجملتان (زيد منطلق)، (وزيد انطلق) تتحدان في أغلب السمات الدلالية دون الأخذ بعين الإعتبار طبيعة الصيغة الزمنية بينهما.

ومن ناحية ثالثة فإن الضمير العائد على المبتدأ إجباري. ولولا ذلك لم يحسن على حد تعبير سيبويه (46).

أما جملة -زيدا ضربته- فإنها تأخذ مسارا مغايرا للتحويلين السابقين، مما جعل علماء العربية في -القديم والحديث- يولونها اهتماما بالغا. فالنظرية العربية التقليدية تذهب إلى أن الجملة، توفرفي البنية العميقة فعلا يفسره المذكور، لأن هذا الأخير لا يقوى أن يعمل في عنصرين منفردا. أما الدرس اللساني الحديث، فقد نظر إلى الموضوع من زوايا مغايرة. فصاحب كتاب «أساليب التوكيد من خلال القرآن الكريم» يضع أسلوب الإشتغال، ضمن الأساليب التوكيدية يقول في تفسير الآية الكريمة (ولوطا آتيناه) (الأنبياء:74) : «هذا الضمير هو الاسم، وعمل الفعل فيه أيضا هو عمله بذلك الاسم، فهما لفظان أو اسمان لمسمى واحد تسلط عليهما عامل واحد والإعادة تكرار وغاية التكرار التوكيد» (47).

نلاحظ أن المؤلف لا يفرق بين جملة الإشتغال، وجملة الإختصاص. يقول في هذا الصد : «فإذا وزنت هذه الجملة المفيدة للإختصاص مثل «المؤتفِكَةَ أهْوى»(النجم: 53) بجملة اشتغال مثل «ولوطا آتيناه»(الأنبياء: 74) وجدنا بنية التكوين واحدة، فإذا كانت الأولى مفيدة للإختصاص فالثانية مثلها، ولكن في الثانية زيادة ضمير الإسم» (48).

يقوم هذا التفسير على وصف مكونات الجملة الظاهرة، دون التعمق في استجلاء مكوناتها الحقيقية، التي سنوضحها عندما نحدد طبيعة هذا النوع من التراكيب. بالإضافة إلى هذا فالعائد لا يقوم إطلاقا بوظيفة التأكيد في الجملة، بل يعمل على المحافظة علي سلامة البناء وذلك بربط الخبر بالمبتدأ وهذا هو دوره في جمل الوصف بوجه عام .

---

(46) الكتاب :جـ 1، ص 81.

(47- 48) البزرة (أحمد مختار) : أساليب التوكيد من خلال القرآن الكريم، دراسة تحليلية لنموذجين«الاشتغال طبيعته وإعرابه ،التوكيد بـ (إن) النافية»، مؤسسة علوم القرآن، دمشق، بيروت، 1985. ص 25.

من ناحية أخرى نلاحظ أن المؤلف لا يفرق بين التحويلات المحلية والتحويلات الجذرية.أما "" الفاسي الفهري"" فهو يبدأ دراسة الإشتغال بملاحظات تذكر منها قولة : «إنّ الإشتغال لم يعد أسلوبا مستعملا في العربية الحالية، وأننا سجناء معطيات النحاة القدامى وتعميماتهم»(49). أما الملاحظة الثانية فمفادها قوله : «والنحاة القدامى اعتبروا بنى الإبتداء والتقديم والإشتغال بنى مختلفة ولا شيء في تصورهم يوحد بينها اشتقاقيا أو تمثيليا»(50) أما الملاحظة الأولى فلا يمكننا أن نطمئن لصحتها لأن النحاة لم يتصنعوا مثلا لتفسير قاعدة، بل وضعوا قاعدة لوصف استعمال شائع. أما الملاحظة الثانية، فإن الدرس اللساني الحديث أثبت صحة ما ذهب إليه نحاة العربية في القديم. فجملة (محمدا ضربت) تختلف جذريا، عن جملة (محمد ضربته)، وهذه وتلك تختلفان عن جملة -محمدا ضربته-، باعتبار أن الجملة الأولى، جملة فعلية، والجملة الثانية جملة ابتدائية، والجملة الثالثة اشتغالية، لها مواصفات بنيوية ودلالية مغايرة، ولعل أهم ما يلاحظه الباحث ضمن هذا النوع من التراكيب، هو تداخل جملتين كان حقهما الإنفصال لأن كل جملة تدل على موقف خاص. وهذا ما يفسر صعوبة الإجراء المرجعي الذي تقوم عليه هذه الجملة على الرغم من أنه لم يكن غريبا على المدرسة التحويلية. يقول "تشومسكي" بخصوص ما يشبه هذا الإجراء : «إن متابعة التحويلات قد يفضي إلى تغير جذري، فليس من الغريب أن نكتشف بأن بنية سطحية واحدة تكون مولدة عن بنتين مختلفتين تمام الاختلاف» (51).

فهذه النظرية تفسر بدقة طبيعة الاشتغال، لأنها تؤالف بين نوعين من التحويلات، التحويل المحلي وقرينته في الجملة تقديم الاسم منصوبا كقولنا (زيدا ضربت) وهي الجملة الأولى الموجودة في البنية العميقة والتي تعبر عن موقف كلامي معين يعبر عنه عادة بالجمل الفعلية، وهو إرسال الكلام للمرة الأولى، والتحويل الجذري وقرينته دلالتان : الدلالة الأولى وهي وجود ضمير متصل بالفعل، كقولنا (زيد ضربتنه). وهو إجباري ولا يمكن الاستغناء عنه

(49- 50) الفاسي الفهري : السابق ص 142.

Chomsky : La linguistique cartesienne - P 170 (51)

بأي حال من الأحوال، ويدل على أن الجملة ابتدائية، والدلالة الثانية ضرورة الإبتداء بالمعرفة أو بما يشبه المعرفة وأقصد بها (مسوغات الإبتداء بالنكرة) أي لا يمكن الإبتداء بالنكرة المحضة، ويدل على هذا أنّ هناك تعارفا مسبقا بين المتكلم والسامع حول المبتدأ، مما جعل المتكلم يستعملهُ مُنْطَلَقا لإرسال الخبر؛ عكس الجملة الفعلية . والملاحظ أن بنية الإشتغال تجمع الإجرائين السابقين في بنية سطحية واحدة. هي : (زيدا ضربته) اذ قدم الإسم منصوبا لدلالته على المفعولية. ويستدل عن وجود جملة (زيدا ضربت) ضمنها. ثم تُرك أثر للدلالة على وجود جملة ابتدائية، وهو (الضمير المتصل بالفعل (ضربت) ولولاه لكانت الجملة فعلية محضةً. وللدلالة على وجود هذه الجملة أيضا نستقرئُ خصائصها البنيوية، فنجد أنها تشترط في الإسم المشغول عنه، وهو (زيد) في هذه الجملة خصائص معينة. يذكرها "محمد محي الدين " نورد منها قوله : «الخامس كونه صالحا للإبتداء به، ما لا يكون نكرة محضة» (52).

من خلال ما سبق. نستنتج أن الإسم المشغول عنه يجب أن يكون صالحا لأن يكون مبتدأ في جملة أخرى؛ الأمر الذي يقصى بموجبه كل اسم لا يتصف بهذه الصلاحية، بالإضافة إلى تحمل الفعل لضمير كقرينة لجملة ابتدائية، أما علامة النصب الوظيفية التي يتحلى بها الإسم، فإنها قرينة على الجملة الفعلية وبهذا نخلص إلى أنّ جملة الإشتغال -بنيويا- تساوي [جملة فعلية + جملة إسمية]. وهذا ما يؤكد المقاربة النظرية التي توصل إليها (تشومسكي) في القول السابق(53). أما ما يفسر هذا التركيب من الناحية التواصلية، هو ذلك الإنتقال من موقف إلى آخر مناقض له في الوقت نفسه عندما يكون الأسلوب فنيا موجزا، كما هو الحال في القرآن الكريم، أما في الأسلوب العادي، فعلينا أن نعلم بأن العملية الكلامية تخضع لإجراءات غير بسيطة في كل مرة؛ فقد يرسل المتكلم الخبر وهو يظن أن السامع خالي الذهن من أية معلومة حوله، فيرسله له

(52) ابن هشام : أوضح المسالك إلى الفية ابن مالك، ومعه كتاب هداية السالك ، إلى تحقيق أوضح المسالك. تأليف : محمد محي الدين عبد الحميد، ط 6، دار إحياء التراث العربي، بيروت ،لبنان، 1980جـ 2،ص 1.

(53) Chomsky : ibid . P 170.

على طريقة الاختصاص (زيدا ضربت)، ولكنه يتذكر بعد لحظة أن السامع يعرف شيئا عن الخبر، فيضيف للجملة ما يلائم هذا الموقف الجديد وهو (الضمير).

نستنتج من خلال دراستنا للتحويلات المحلية والجذرية، أنّ نقل الإسم إلى رأس الجملة لا يكون دائما للاهتمام به، بل قد يفرض الموقف الكلامي تقدمه. فجملة (زيدا ضربت) جملة بسيطة خضعت للتحويلات المحلية، لغرض التأكيد والاختصاص، أما (زيد ضربته)فهي جملة مركبة لم يقدم فيها الاسم للتركيز عليه، وإنما جعل وسيلة للفت انتباه السامع إلى منطلق مشترك بينهما، يبني عليه الخبر الجديد. أما بنية الإشتغال فتتحكم فيها في العربية شروط الموقف الاستعمالي الفعلي وشروط الموقف الاسمي(54)؛ ولذا علينا أن نقابلها في الفرنسية بالاستعمال الذي يتحدث عنه "مارتيني" بقوله : «كثيرا ما يحتل مدخل الجملة عنصر لساني لا يحمل وظيفة (الفاعل) وتلجأ اللغة إلى مثل هذا الاستعمال عندما تريد التركيز على هذا العنصر مثل (الرجل أعرفه) (L'homme je le connais) وهذا ما يدعم الاعتقاد بالأهمية التي توليها اللغة لوضعية الصدارة في كل المنظومات اللسانية. إذ أنها تؤدي -من الناحية الشكلية على الأقل- دور ما نطلق عليه -صاحب الأولوية- ويذكرنا في مستوى لساني آخر، بالتشديد على مقطع معين من مقاطع الكلمة»(55)

التحويلات الإختيارية

إنّ الحديث (عن الفضلة) في اللغة العربية يؤدي بنا إلى الفصل بين لسانيات اللغة، التي تعتمد علي المعايير المجردة التي تنظم هذه اللغة، (فالعُمَد) في هذه الحالة هي البنيات اللغوية التي لا يمكن للجملة أن تقوم بدونها. وهي (الفعل - الفاعل)، و (المبتدأ - الخبر). فأصغر وحدة تركيبية تحمل معنى وتبلغ فائدة لا يمكن أن يجاوز تحليلها إلى أقل من العنصرين المذكورين. فـ : (ف + فا) = يمكن أن تكون جملة مفيدة وهي أصغر (بنية تركيبية) يقف عندها (تقطيع الجمل) وكل ما زاد عنها فهو (فضلة) لأنّ « الجملة تستقل دونه، وينعقد الكلام من

---

(54) أنظر : ابن يعيش، جـ 2، ص 30.

(55) Martinet (André) : Syntaxe générale - Armand. Colin. Paris 1985. P 50

الفعل والفاعل بلا مفعول جاز حذفه وسقوطه وإن كان الفعل يقتضيه(56) » كما يقول "ابن يعيش". أما لسانيات الكلام فهي التي تعتمد على الآداء الفعلي للغة من قبل مستعمليها في مواقف معينة لإتمام المعنى، فإن استعمل المتكلم (فعلا) يقتضي مفعولا به، أصبح هذا المفعول (إجباريا) ولا يمكن حذفه البثة، لأن الفعل يقتضيه كما رأينا(57) أما ما يذكره النحاة في باب حذف المفعول، فقد اشترط فيه أمران :

أ - يحذف وهو مراد ملحوظ(58) وهذا كغير المحذوف. والثاني مثل «قولهم فلان يعطي ويمنع ويضر وينفع ويصل ويقطع »(59) وإنما حذف هاهنا لعمومه، كما حذف الفاعل المنطقي لعمومه أيضا في قوله تعالى : « أو إطعام في يوم ذي مسغبة يتيما » (البلد: 14، 15) فلا فرق بين العمدة والفضلة في هذه الحالة. أما الأساليب الاختيارية، فتشكل طبقة ثالثة تتم فيها الجملة على مستوى (القاعدة اللغوية والآداء الفعلي)، إلا أنها تتعرض إلى إضافات مقصودة أو إرادية من أجل أغراض إضافية تتعلق بالمتلقى، ويندرج ضمن هذه الأساليب ما هو معروف في نحو العربية (بالتوابع) ولا يمكنني أن أحدد وظيفة الضمير في هذه (البنى) دون معرفة خصائصها التركيبية والدلالية.

- الصفة : إنّ الوظيفة الأساسية للصفة هي إزالة الغموض أو اللبس المرتبط بالاسم الموصوف فهي تجري:

« مجري حرف التعريف »(60)، فلا تدخل إلا على نكرة، وأشير هنا إلى أن النكرة تتجاوز السمة الشكلية، إلى مجال دلالي أكثر اتساعا. فالنكرة المحضة هي التي لا يستقيم بها التركيب اللغوي إطلاقا؛ لأنها مجهولة من قبل المتكلم والسامع معا. أما (النكرات الأخرى) فتتوزع إنطلاقا من إدراك المخاطب لها. لأننا نفترض أن المتكلم لا يرسل (الخبر) إلا عندما يكون عارفا بكل مكوناته. أما إذا جهل أحد أجزائه، وأراد الإستخبار عنه فإنه ينقل الأسلوب من الخبري إلى الإنشائي. أما المخاطب فيكون في العادة (جاهلا) الخبر؛ لأنه يقدم له للمرة الأولى.

(56 - 57) ابن يعيش جـ 2، ص 39.

(58 - 59) نفسه ص 40، وانظر : البغدادي (عبد القادر بن عمرو) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب على شرح شواهد الكافية - دار الثقافة، بيروت، جـ 1، ص 253.

(60) ابن يعيش : جـ 2، ص 57.

فجملة (مررت بزيد القائم)، رغم بساطة تحليلها لغويا، إلا أنها تأخذ مسارا مغايرا ومعقدا نوعا ما، إذا ما حللت انطلاقا من المرسل والمتلقي. فجملة (مررت بزيد) جملة مكتملة بالنسبة للمتكلم، وحتى بالنسبة للمخاطب ذاته، في موقف مغاير. أما الموقف الذي أرسلت معه (الصفة) فتقتضي أن الجملة -بدونها- ناقصة بالنسبة للسامع في الموقف الراهن «فإذا قلت مررت بزيد القائم فأنت لا تقول : ذلك إلا وفي الناس رجل آخر اسمه زيد وهو غير قائم» (61).فعلى الرغم من (معرفيه) زيد لأنه (اسم علم) إلا أنها تشكل للسامع -منفردة- غموضا دلاليا لإمكانية اشتراكها مع مسميات أخرى، تحمل نفس الإسم. والإشتراك في ذاته قرينة (التنكير)؛ لأن المعرفة تختص بمفهوم موحد بين المتكلم والسامع. من هنا نصوغ القاعدة الأولى: لا تلحق الصفة إلا إسما نكرة بالنسبة للمخاطب، وبما أنه المقصود بالخطاب، فإنّ العناصر المضافة (بمثابة أدوات التعريف). وكذلك الأمر بالنسبة للتوكيد وعطف البيان اللذين يشتركان مع الصفة في الوظيفة العامة وهي (التوضيح والتبيين)(62) مع مراعاة الإختلافات الجزئيّة الخاصة بكل نوع.

-بالإضافة إلى انتمائها إلى مجال واحد، وهي الجملة الواحدة عكس (البدل والعطف) فمهما يشكلات جملتين في الأصل مما يجعل لهما مميزات شكلية مختلفة نحاول تصنيفها من خلال هذا الجدول العام :

(61) ابن يعيش : جـ 2، ص57.

(62) نفسه،ص 71.

التابع	بنيته الصرفية ووظيفته الدلالية	المجال	طبيعة الضمير
الصفة	(لا تكون الصفة إلا مأخوذة من فعل أو راجعا من معنى الفعل)(1)	جملة واحدة	(المضمر لا يقع موصوفا ولا صفة)(2)
التوكيد	التأكيد اللفظي ليس له باب يحصره لأنه يكون في الأسماء والأفعال والحروف والجمل)(3) التأكيد المعنوي (النفس والعين)	جملة واحدة	المظهر لا يؤكد إلا المظهر) المضمر يؤكد بالظاهر ويمثله، فأما تأكيده بالظاهر فيكون بالنفس والعين، وكل وأجمع وتوابعهما وذلك لأن المظهر أبين من المضمر وأما تأكيده بالمضمر (فنحو قولك قمت أنت)
عطف البيان	(يكون بالأسماء الصريحة غير المأخوذة من الفعل مجراه مجرى النعت يؤتى به لإيضاح ما يجرى عليه وإزالة الإشتراك)(5)	جماة واحدة	المضمر لا يقع عطف بيان لأنه كالصفة دلاليا.
البدل	يكون بالأسماء الصريحة غير المأخوذة من الفعل ولعطف والبيان)(6)	جملتان	مظهر من مضمر، رأيته زيدا، وإذا جرى ذكر قوم قلت أكرموني اخوتك ومثله قوله تعالى(وأسَرُّوا النجوى الذين ظلموا)«الأنبياء3» (ب) بدل المضمر من المضمر(رأيته إياه) فإياه ضمير منفصل وهو بدل من الهاء في (رأيته) وهو ضمير متصل وساغ ذلك لأن الضمير المنفصل يجري عندهم مجرى الأجنبي)(7)

(1)إلى (7)[ابن يعيش : جـ 3، ص : 48، 56، 41، 42، 71، 72، 69، على التوالي].

أما العطف بالحرف فينتمي إلى نمط الجمل الاختيارية الذي تنتمي إليه أنواع التوابع المذكورة آنفا، وهذه الجمل تخضع إلى شروط معينة تتحكم في بنيتها السطحية، يوضحها "سيبويه" في أثناء حديثه عن طرق العطف بقوله : «هذا باب ما يحسن أن يشرك المظهر المضمر فيما عمل وما يقبح أن يشرك المظهر المضمر فيما عمل فيه؛ أما ما يحسن أن يشركه المظهر فهو المضمر المنصوب وذلك قولك : «رأيتك وزيدا، وإنك وزيدا منطلقان، وأما ما يقبح أن يشركه المظهر فهو المضمر في الفعل المرفوع وذلك قولك : فعلت وعبد الله وأفعل وعبد الله»(63) فالضمير المتصل بالصيغة الفعلية يشكل معها وحدة لا تتجزأ بنيويا، وهو السبب الجوهري الذي اعتمده "الخليل" في عدم صلاحية التعاطف فيقول : «إنما قبح [العطف] من قبل أن هذا الإضمار يبني عليه الفعل، فاستقبحوا أن يشرك المظهر مضمرا بغير الفعل عن حاله إذا بعد منه»(64).

انطلاقا من هذا التحليل نصل إلى النتيجة التالية : يشترك «المتصل» في الدلالة على الأشخاص العائدة عليها، ويختلف عنه «توزيعيا» ضمن المجال الذي ينتمي إليه كل واحد منهما. فالضمير المتصل «كالمورفيم» تماما من هذه الناحية، فهو لا يستغني عن صيغة يندمج بها بنيويا، بينما يكون المنفصل، حرا، فهو في هذه الحالة «كالأجنبي»(65) على حد تعبير "ابن يعيش"، مما يحتم في أثناء إضافة عنصر إسمي محض -مثل النفس، أو أي اسم آخر غير ضمير إلى الصيغة الفعلية المقترنة بالضمير الفاعل، تكرير هذا الضمير بما يعادله «مرجعيا» وهو الضمير المنفصل الذي يقاسمه الدلالة على الشخص الواحد، فجملة «جئت نفسي» تظل لاحنة بدون تقوية «التاء» في جئت بقبيلها «antonyme» «أنا» لتصبح الجملة «جئت أنا نفسي».

فالتوكيد عبارة عن تكرير باللفظ أو بالمعنى لصيغة لغوية، بغرض تثبيت معناها لدى المتلقي. والتكرير يعني بالمفهوم الرياضي «عملية الجمع» وللجمع في المنطق الرياضي خصائص محددة يجب التقيد بها وهي [عدم قابلية جمع العناصر غير المتجانسة].

---

(63) سبويه : جـ 2، ص 378،377.

(64) نفسه : ص 378.

(65) ابن يعيش : جـ 3 ص 69.

[فإنسان + قرد]- رجلين أو قردين

بينما إنسان + إنسان = رجلين

قرد + قرد = قردين

فإذا كانت «التاء» في جئت = مور فيما يتصل إجباريا بالفعل جاء فيشكل معه «بنيه جديدة على طريقة النحت»(66). فإن «النفس» = اسم، ولذا فإنه لا يضاف إلا للعناصر اللغوية التي تجانسه في هذه الوظيفة، وهي ها هنا - الضمير المنفصل «أنا» القادر على أداء وظيفة الاسم الصريح، لاتساع مجال حركته ضمن التركيب فيكون متقدما ومتأخرا، منفصلا عن الصيغة غير مؤثر في بينتها الشكلية. إن هذا التفسير ينطبق بدقة على الجمل الاختيارية لأنها لا تخرج في معناها العام عن عملية التكرير المقصودة أو غير المقصودة(*). أما العطف فهو واضح الدلالة على الجمع، ومن خصائصه اشتراك المتعاطفين في الحدث، شريطة استقلال كل منهما بعامل خاص يفصله عن الأول على الرغم من اتحاد هذه العوامل دلالة. يقول "سبويه" : «فالواو يجمع هذه الأشياء على هذه المعاني(67)، كما يسمي حروفه حروف الإشراك «وإنما حسنت شركته المنصوب لأنه لا يغيّر الفعل فيه عن حاله التي كان عليها قبل أن يضمر، فأشبه المظهر -وصار منفصلا- عندهم بمنزلة المظهر إذ كان الفعل لا يتغير عن حاله قبل أن يضمر فيه»(68). إذن فالقاعدة التي تتحكم في العطف ذات بعدين أساسين :

(أ) البعد التركيببي الذي يدل على وجود جملتين متداخلتين.

(ب) البعد الوظيفي : ضرورة استقلال كل المتعاطفين بعامل خاص ظاهر أو مقدر. وبما أن (الضمير) عندما يكون فاعلا لا ينفك عن الفعل أو الصيغة الفعلية المتصل بها. وجب عند العطف إبعاد المعطوف بكل الوسائل، لغويةً كانت أو غير لغوية.

---

(66)الجواري (عبد الستار): نحو الفعل، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1974، ص 54.

(*) التكرار المقصود - الصفة - التوكيد، عطف البيان - البدل، وغير المقصود البدل الغلط .

(67) سيبويه : السابق، ص 378.

(68) ابن يعيش : جـ 3 ص 69.

ولتعميق هذه النظرة نستند إلى "الزركشي" الذي يورد قولا غير منسوب، يبين فيه أصحابُه أن التوكيد ليس شرطا مطّردا في أثناء العطف على الضمير، في محل رفع والضمير في محل جر، بل يشترط أن يكون هناك فاصل بينهما، هذا الفاصل بإمكانه تأدية دور المؤكد. فالآية الكريمة : « ما أشركنا ولا آباؤنا » (الأنعام :148). عطفت فيها (آباؤنا) على المضمر المرفوع وليس هناك تأكيد، بل فاصل وهو (لا)، ولكنه يرد على هذا القول بأنه لاحجة فيه ويعلل لذلك، بأن (لا) دخلت بعد واو العطف. والذي يقوم مقام التأكيد إنما يأتي قبل واو العطف؛ ولكن هذا الرد لا يعني تقويض الإجراء ككل. وإنما يرى أنه لا ينطبق على الآية السابقة، أما الذي يستشهد به لذلك هي قوله تعالى : «فاستقم كما أمرت ومن تاب معك» (هود :112).

إذ نلاحظ الفصل بين المتّعاطفين بالمركب (Syntagme). كما أمرت، من خلال هذا الطرح نصل إلى النتيجة التالية : تحتاج جملة العطف التي يكون فيها المعطوف عليه (ضميرا فاعلا) أو متصلا بحرف جر إلى تباعد بنيوي بينه وبين المعطوف. ولا يشترط أن يكون الفاصل من جنس المعطوف عليه؛ أي أن يكون قبيلا له، بل يكفي أن تتوفر الجملة على فاصل مهما كانت طبيعته. إلا أن إطلاق هذه النظرية على وجه التعميم، يصطدم شكلا بقراءة حمزة الشهيرة بكسر الأرحام في قوله جل وعلا : «واتقوا الله الذي تسّاءلون به والأرحامِ» (النساء: 1). وتعليل ذلك أن هناك سكتة خفيفة، في هذه القراءة نعدها فاصلا كافيا، على غرار الفواصل اللفظية الأخرى؛ أي أن الوقف هاهنا يباعد بنيويا بين الضمير به والأرحام؛ ونجد ما يلمح لهذا التعليل عند "ابن جني" عندما يقول : «ليست هذه القراءة عندنا من الإبعاد والفحش والشناعة والضعف على ما رآه فيها وذهب إليه "أبو العباس" بل الأمر فيها دون ذلك وأقرب وأخف وألطف، وذلك أن "لحمزة" أن يقول "لأبي العباس" : إنني لم أحمل الأرحامِ على العطف عل المجرور المضمر، بل اعتقدت أن تكون فيه باء ثانية، حتى كأني قلت : وبالأرحامِ، ثم حذفت الباء لتقدم ذكرها »(69). فهذا الاعتقاد أو التصور يتطلب برهة من الوقت، تطول أو تقصر تفصل بين الحرف والأرحام، تكون كفيلة بإباحة العطف على اعتبار وجودها بين المتعاطفين.

---

(69) ابن جني : الخصائص، جـ 1، ص 285.

كما نسجل -بهذا الصدد- ملاحظة تتعلق بقضية إعراب هذه الأنواع من الضمائر، فإعرابها، توكيد -كما جرت العادة في ذلك - لا ينطبق والتحليل العام بطبيعة الجمل الاختبارية التي ينتمي لها التوكيد، لأن هذه الأنواع يمكن الاستغناء عنها دون أن تتأثر الجملة بنيويا أي أن الجملة لا تكون لاحنة دون توكيد، في حين أن الضمير هاهنا إجباري عند أغلب النحاة كما تمثل لذلك الآيتان الكريمتان : «اسكن أنت وزوجك الجنة» (البقرة: 38) و «اذهب أنت وربك» (المائدة: 2) ولذا فإني أقترح أن نحتفظ بمصطلح -وصلة- للدلالة على هذه الضمائر.

مدرسة النقد الجديد و النقد الأدبي العربي

د: عمار زعموش
جامعة قسنطينة-الجزائر-

بداية يرى أن تسمية مدرسة « النقد الجديد » تعود في بدايتها إلى الناقد الأمريكي جون كرو رانسومJohn Croc Ransom الذي ألف كتابا سنة 1941 سماه « النقد الجديد »(the new criticism). ومنذ ذلك التاريخ شاعت هذه التسمية وارتبطت بنزعة في النقد الأدبي ظهرت بالولايات المتحدة مع منتصف ثلاثينيات هذا القرن، واتخذت من « النقد التحليلي » أساسا في كتاباتها النقدية (1). وهو ما بدا واضحا في كتاب رانسوم، المذكور آنفا، الذي وقف فيه عند أعمال بعض معاصرية من النقاد الانجليز والأمريكان، وفي مقدمتهم آي .إيه .رتشاردز A.RICHARDS(1983-؟) و وليام إمبسون Wiliam Empson(1906 ؟) وتوماس ستيرن إليوت T.S.Eliot 1965-1988)وايفورونترز Yvor Winters(1900-؟)، وفيه دعا النقاد إلى الاهتمام بموضوع نقدهم و التركيز على المعنى النصي للعمل الأدبي بدلا من الاتجاه إلى تفسيره على ضوء الظروف الخارجية التي أحاطت به، أو العوامل التي تكون قد أثرت في إنتاجه.

وهذا الاتجاه في حقيقته هو امتداد وتطور للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوروبا في القرن التاسع عشر، حسب ما يذهب إليه رينيه ويليك ؛ حيث يرى « إن كوليردج وكروتشيه(2) و الرمزية الفرنسية تعتبر من السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى « النقد الجديد »».(3) ومن ثم يمكن العودة بهذه الحركة الجديدة إلى الفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان كانط Emmanuel Kent(1724-1804) وهيجل Friedrich Hégel (1770-1831) وغيرهما من المفكرين الذين نظروا لهذه الفلسفة في العصور

---

(1)- وقد انهارت مدرسة النقد الجديد الأنجلو- أمريكية مع بداية الستينات بعد تعرضها للنقد من قبل بعض أساتذة الأدب بجامعة شيكاغو في أواخر العقد الخامس، ومن ثم فتح المجال لمدرسة شكلية جديدة ظهرت بفرنسا واشتركت معها في التسمية وهي « النقد الجديد الفرنسي « nouvelle critique »
و التي ظهرت حوالي 1960 على يد جورج بوليه George Poulet ورولاند بارت Roland Barthes. وكانت خلفياتها الفكرية والفنية قد امتدت واتسعت فشملت الماركسية و الفرويدية و البنيوية و اللسانيات.

(2)- بنديتو كروتشيه.Benedetto Croce(1866-1952) ناقد و فيلسوف إيطالي، له كتاب (ستيكا)1902، قدم فيه تصوره للفنّ على أنه "تعبير حدسي فريد في ذاته". واعتبر ماهو خارج عن النص كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع و السيرة لا علاقة له بالأدب. وأن الجمال لا ينحصر في وصف الخير أو المفيد فقط ، بل يمتد ليشمل الجوانب السلبية من الحياة.

(3)- ابراهيم، حمادة: مقالات في النقد الأدبي. دار المعارف، مصر. ص. 164-

الحديثة، وطرحوا النظريات الجمالية للنقاش العميق، مبينين وظيفة الجمال الفنية و علاقة المتعة الجمالية بالنفس، حيث كان لأفكارهم و مفاهيمهم أثر كبير في نشأة بعض المذاهب الأدبية و النقدية، كمذهب «الفنّ للفنّ» و«الرمزية» وغيرهما. وهي المذاهب أو المدارس التي يغلب عليها الاهتمام بالمتعة الفنية في العمل الأدبي، مهوّنة في ذلك من شأن الواقع و المضمون الفكري في العمل الإبداعي، ومن غايته الاجتماعية . ذلك أن بروزها كان بمثابة ردّ فعل على طغيان الذاتية الرومانسية في الشعر من ناحية واحتجاج ضد الاتجاه النفعي الأخلاقي الذي وسم الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من ناحية أخرى. فكان ذلك سببا في التجاء بعض الأدباء والنقاد إلى البحث عن جماليات النص في النص ذاته ، وهو التصور الذي يعد امتدادا من ناحية أولى لثورة ماتيو أرنولد Mathéw Arnold(1822-1888م) على الرومانسية و دعوته إلى إرساء أسس موضوعية لمفهوم الشعر ونقده ، ومن ناحية ثانية للرمزية الفرنسية كما تمثّلها بودلير Baudlair(1821-1867م)، ومالارميه Mallarmé(1842-1898م)، وفرلين Ver-lain((1844-1896م)، وكذلك لأفكار إزرباوند Ezerapaund(1885-1972م) ، الذي دعا إلى التصويرية في الشعر، وغيرهم من الشعراء والنقاد والمفكرين الآخرين. وإن كان الاتجاه الجمالي قد اتخذ صورة أخرى عند مدرسة النقد الجديد لا سيما في كتابات إليوت الشعرية و النقدية، بوصفه صاحب اتجاه« النقد الموضوعي »، و أبرز ممثل لمدرسة النقد الجديد، وأكثر النقاد تأثيرا في النقد الأدبي العربي.

ويذهب لويس عوض إلى تسمية هذه المدرسة بـ« مدرسة الكثلكة الجديدة » لأنها كانت تهدف ((بصفة أساسية إلى إحياء الإيمان الديني على الطريقة الكاثوليكية، و إلى إحياء الخلق الفني على الطريقة الكلاسيكية، ولذلك اشتهرت آنا باسم المدرسة الكاثوليكية الجديدة، وآنا باسم المدرسة الكلاسيكية الجديدة. وقد ظهرت أول ما ظهرت بوصفها احتجاجا على الفلسفة الفردية و على فلسفة الحرية الليبرالية التي اقترن نشوءها وانتشارها بنشوء الطبقة المتوسطة ونموها. ويمكن أن نقول إن هذه المدرسة افتتحت رسميا حين أعلن الشاعر إليوت على الناس أنه ملكي في السياسة، كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب)).(4)

---

(4) - لويس، عوض: الاشتراكية والأدب. دار الكتب، بيروت. 1962م . ص 25

أسسها النقدية:

إن أهم ما يميز هذه المدرسة هو التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر والبيئة، و الخلفية الاجتماعية، وغير ذلك . فالعمل الأدبي عند نقاد هذه المدرسة هو خلق شيء جديد مستقل له قوانينه الخاصة. ومن ثم فإن مهمة الناقد عندها ليست في «أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته، فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أو اجتماعية أوتاريخية أولغوية، لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه»(5). لذلك رفض إليوت ربط الأدب بحياة الأديب و بالمجتمع، ورأى أن الأدب ليس تعبيرا عن شخصية الأديب و إحساساته، ذلك أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما هو بل يجسمه في شيء جديد موضوعي يعادله ويساويه، وهو ما سماه بـ "المعادل الموضوعي" (Corrélatif Objectif). كما أنه «قد يصور لنا الحياة و لكنه ليس صورة لها، وهو ليس معادلا للحياة، أو بديلا عنها، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة. .فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه، لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا من معلومات أو خبرات مطلعة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو -كاملا محدودا- كما خلقه الفنان. . »(6). لذلك اتخذت مدرسة النقد الجديد من نظرية الخلق «أساسا لفلسفتها الفنية. وهذه النظرية تلتقي في بعض جوانبها بنظرية التعبير الرومانسية بوصفها نتاج الطبقة البورجوازية و نظامها الرأسمالي، بحيث عكست «نظرية التعبير» مرحلة صعود تلك الطبقة، وعبرت عن فلسفتها ورؤاها، بينما جاءت «نظرية الخلق» لتمثل أفول هذه الطبقة، وتعكس أزمتها الفكرية والروحية في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن الحالي. ففي الوقت الذي أولت فيه الرومانسية الأهمية البالغة لذات الفرد وعالمه الداخلي، وعلى الخيال بوصفه الطاقة التي تساعد على كشف العالم

(5)- رشاد رشدي: النقد والنقد الأدبي. دار العودة، بيروت. 1971. ص. 86.

(6)- رشاد، رشدي: النقد و النقد الأدبي. ص. 28

الخاص للأديب ، جاءت "نظرية الخلق "..« لتعيد صياغة الأساس الفلسفي للفكر البورجوازي، وتعبر عن خيبة أملها في فردية الإنسان الرومانسي، الذي أسرف في الهروب من الواقع، وفي تأليه الذات، و الثورة على القواعد الكلاسيكية. وبذلك عجز عن إدراك العلاقات التي تربطه بهذا الواقع.

وقد جاءت « نظرية الخلق » كرد فعل لما أصاب الأدب في أواخر القرن التاسع عشر، حيث تحول إلى سلعة في المجتمع البورجوازي، ومن ثم أخذ بعض النقاد على عاتقهم تخليص الأدب مما لحق به نتيجة إسراف الأديب الرومانسي و مغالاته. فظهرت « مدرسة النقد الجديد » التي تزعمها إليوت الذي يعد أبا المفهوم الموضوعي للشعر بثورته على الرومانسية ومفهومها للشعر ، الذي يرى أنه « تعبير عن العواطف الشخصية ». كما رفض "المنهج البيوغرافي " في النقد، منهج تفسير الأدب على أساس حقائق حياة المؤلف و ظروفه الشخصية. ومن ثم خلص إلى القول بـ « نظرية الخلق » التي ترفض أن يكون الشعر تعبيرا عن المشاعر، كما تذهب الرومانسية، وترى « أن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف، ولكنه هروب من العواطف، كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية، و إنما هروب من الشخصية »(7)، أي أن الشعر عنده ليس نقلا للمعاني أو تعبيرا عن الأحاسيس، ولكنه خلق. وهذا الخلق يتم بإيجاد ما سماه إليوت بـ « المعادل الموضوعي » للأحاسيس فالعمل الفني عنده لا ينقل الإحساس كما هو بل يجسده في شيء يعادله. ذلك أن الفنان يقوم بتحويل مجموعة من الموضوعات و المواقف و الأحداث و المشاعر التي خبرها في حياته إلى شيىء جديد يختلف عنها من ناحية و يعادلها و يجسّمها من ناحية أخرى. وبذلك يكون العمل الشعري عند إليوت هو بمثابة كيان متكامل و مستقل عن العناصرالمحيطة به ؛ بحيث يتمتع « بحياة ذاتية لا تعتمد إطلاقا على مؤلفه أو ظروف تأليفه »(8)، لأن العمل الفني أو الشعري عنده خلق، وهذا الخلق((هو ثمرة التوازن بين العقل و العاطفة،-بين ما يسميه إليوت "القوة الناقدة"و "القوة الخالقة"عند الشاعر. إن الشاعر **ينفعل** بموضوعه و يتعاطف معه، و عليه ألا يعبر عن انفعاله، بل عليه أن

---

(7)- د.محمود، الربيعي: في نقد الشعر. دار المعارف بمصر، القاهرة.ط.3/1975.ص149

(8)- د. محمود، الربيعي: في نقد الشعر.ص.151

يوجد لهذا الانفعال (معادلا موضوعيا) يساويه ويوازيه و يحدده»(9). وهو يرتكز في ذلك إلى الجانب الفني و تقنياته؛ مما جعله يلتقي بالاتجاه الجمالي أو «الفن للفن» الذي يرفض توظيف الأدب و الفن في خدمة أهداف معينة؛ حيث شن هجوما على المذاهب الأدبية المخالفة لفلسفته ورؤيته، وبخاصة تلك المذاهب الحديثة الرافضة للفكر الكلاسيكي وقواعده الأدبية و الأخلاقية . ولم تكتف المدرسة الموضوعية بذلك بل راحت تدعو إلى إحياء التراث الكلاسيكي ومبادئه العامة، وجعله أساسا في العملية الإبداعية، بحيث لا يمكن للكاتب أن يبدع إلا بعد إلمامه إلماما صحيحا بهذا التراث، أو ما سماه إليوت بالتقاليد10 ، و أن يشمل إلمامه الأخلاق و اللاهوت التي تعد من مميزات الأدب العظيم، حسب رأيها، ومن أجل ذلك ((هاجم إليوت الأدب الديمقراطي الليبرالي، والأدب الإشتراكي الماركسي، والأدب الإشتراكي الديمقراطي، و الأدب الفاشي، والأدب السريالي. كما هاجم الرومانسية و الواقعية و الطبيعية وعامة المذاهب الأدبية التي لا تخدم الإلهيات و الأخلاق الدينية بالمعنى الكاثوليكي))(11).

إن مدرسة «النقد الجديد» التي جاءت بـ «نظرية الخلق» كرد فعل لطغيان الذات في العمل الشعري، قد انتهت إلى إنكار الذات و محاولة تشييئها. وهي بذلك اتجهت إلى دراسة العمل الأدبي كظاهرة فنية مفصولة عن جذورها و أسبابها الحقيقية، وعن غاياتها الشيء الذي جرها إلى الوقوع في أخطاء كثيرة نتيجة عجزها عن الوصول إلى كشف القوانين الموضوعية التي تتحكم في حركة المجتمع و التاريخ من ناحية، وتحديد علاقة الفرد بالمجتمع من ناحية أخرى. ولذلك نظرت إلى العمل الأدبي كشيء مغلق له قوانينه الخاصة به، ولم تنظر إليه كنتاج لالتقاء الذات بالموضوع، أي الواقع، رغم قولها بأنه معادل لشيء، وهذا الشيء يؤكد وجود صلة ما بين هذا العمل الفني و الفنان بوصفه الخالق لهذا المعادل. وهو ما يعني وجود علاقة بين هذا العمل الفني و الواقع الموضوعي، الأمر الذي تنفيه هذه المدرسة-ظاهريا على الأقل- حيث ينصب اهتمامها على

---

(9) - د. عبد المنعم، تليمة:مقدمة في نظرية الأدب. دار العودة، بيروت. ط./2 / 1979.ص.201

(10)- انظر: ت.س. إليوت:مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. ص.5

(11)- لويس، عوض: الإشتراكية و الأدب. ص.30

فنية الآثار الأدبية المتمثلة في الصياغة و البناء الفني، شأنها في ذلك شأن معظم المدارس النقدية التي تستند في رؤيتها إلى الفلسفة المثالية.. غير أن المتتبع لتطور رؤية هذه المدرسة يكتشف وجود تراجع عن هذا التصور و العودة إلى التأكيد على ربط الأدب بالواقع، و أن قيمته كما يقول إليوت « لايمكن أن تتحدد بالمعاييرالأدبية وحدها، بالرغم من أننا يجب أن نتذكر أنه لا يمكن التفرقة بين الأدب وغيره إلا بالمعايير الأدبية وحدها »(12) . فالمعايير الفنية لم تعد كافية في تحديد قيمة العمل الأدبي، بل هناك جوانب أخرى غير فنية تتدخل في تحديد القيمة، وهذه الجوانب قد تكون اجتماعية أو نفسية أو غير ذلك. وإن كان العمل الأدبي يعبر عنها بطريقة غير مباشرة، وينبغي ألا تكون هي الأساس الأول في تقييمه.

أثرها في النقد العربي :

لقد تأثر بعض النقاد العرب بهذه المدرسة و بمبادئها النقدية، فبرزت مجموعة من أساتذة الجامعات الذين تبنوا هذا الإتجاه و دافعوا عنه بشكل أو بآخر. ومن أبرز هؤلاء الدكتور رشاد رشدي، زكي نجيب محمود، مصطفى ناصف، لطفي عبد البديع، عبدالعزيز الدسوقي...و غيرهم. ويعد رشاد رشدي أكثر هؤلاء تأثرا في المجال النقدي، حيث ارتبط اسمه بإليوت وذلك من خلال كتابه « ماهو الأدب؟ » (13)الذي يعكس أسس هذه المدرسة في فهم الأدب و نقده. وقد أثار هذا الكتاب عدة قضايا نقدية، وفجر عدة معارك أدبية مع الاتجاه الواقعي المضاد له. كما كان له دور كبير في خلق أتباع لهذا الإتجاه، وبخاصة في أقسام اللغة الإنجليزية؛ حيث كان يدرس رشاد رشدي ، فقد برز

---

(12)- د.غالي، شكري: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشرالقاهرة. 1967 5 ; ص 136 .

(13)- صدرالكتاب سنة 1960 عن مكتبة الأنجلو المصرية، و أعيدت طباعته سنة 1971 بدار العودة بيروت، تحت عنوان جديد هو « النقد والنقد الأدبي » مع حذف الإهداء الذي كان قد خص به زوجته الدكتورة لطيفة الزيات (1923.1996م) في طباعته السابقة.وقد يعود سبب ذلك لميل زوجته إلى الاتجاه الواقعي بعد أن كانت قبل ذلك تسير في فلك زوجها. وهي التي قامت بترجمةكتاب « مقالات في النقد الأدبي لإليوت .والدكتور رشاد رشدي نفسه مال إلى الواقعية في أخريات أيام حياته.

محمد عناني، وسميرسرحان ، (14) وعبد العزيز حمودة، وغيرهم من الذين تأثروا بهذا الإتجاه في بدايات حياتهم النقدية قبل أن يختار بعضهم لنفسه دربا مستقلا. وقد تعرض الكتاب فور صدوره لنقد محمد مندور وعبد القادر القط ومحمد غنيمي هلال، حيث أكدوا جميعا أهمية المضمون في العمل الأدبي. وإن كان محمد مندور قد سبق له أن دخل مع رشاد رشدي في معركة نقدية سنة 1959 بعد أن كتب رشاد رشدي عدة مقالات رفض فيها الوظيفة الإجتماعية للأدب، ورأى بأن العمل الأدبي يشكل كيانا مستقلا عن صاحبه والظروف المحيطة به، وذلك وفق النظرة الإليوتية. وقد تصدى محمد مندور لهذا الاتجاه مدافعا عن الأصول العامة للنظرية الواقعية في الأدب وعن الأصول الجمالية للعمل الفني. لا سيما وأن الصراع بين الواقعية ومثل هذه الاتجاهات الجمالية المحافظة قد اتسمت في مرحلتها الأولى سنة 1954 بالمبالغة والحماس والتطرف أحيانا. الشيء الذي جعل النقاد الواقعيين يغفلون أهمية الشكل الفني في توصيل المضمون الجيد. وانطلاقا من ذلك اعتبر النقاد الواقعيون العرب هذه المدرسة بمثابة دعوة إلى الهروب من الواقع و قضاياه، فهي تمثل صورة جديدة للرجعية بحيث لم ينظر إليوت كما يرى الدكتور لويس عوض:((إلى الأمام بل نظر إلى الوراء، ولم يحاول وضع الأسس الفكرية لأدب إنساني تقدمي حيوي، بل أحيا الأسس الفكرية لأدب إنساني تخلفي جامد قد يحل بعض مشاكل الفكر والحياة، و لكنه يخلف من المشاكل أكثر مما يحل.(15) والواقع أن تركيز مدرسة النقد الجديد على العمل الأدبي وحده قد جعلها تكشف أهمية و دور الجانب الفني في توفير عنصر التأثير و المتعة . فالعمل الأدبي لا يمكن التمييز بينه وبين غيره من الأعمال الأخرى إلا بهذه الجوانب الفنية التي تضفي صبغة خاصة على العمل الأدبي. وبما أن هذه المدرسة تفتقر إلى فلسفة محددة، فقد نظرت إلى العمل الأدبي بوصفه غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات الفردية أو الإجتماعية. ومن ثم فقد أسرفت في هذا الجانب، مما جعل النقاد الواقعيين يهاجمونها و يكشفون عيوبها، لأنها، حسب رأيهم، لم يجدوا فيها سوى صورة الفكر المثالي البورجوازي الذي عجز عن الوصول، كما يقول

---

(14)- انظر: د. سمير سرحان: النقد الموضوعي:الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.1990.

(15)- لويس ، عوض: الاشتراكية و الأدب. ص.30.

عبد المنعم تليمة: «إلى القوانين الموضوعية المفسرة لحركة المجتمع و التاريخ. كما لم يستطع أن يصل إلى صياغة صحيحة لعلاقة الفرد بالمجتمع»(16) ومع ذلك فقد أصابت هذه المدرسة في كثير من مبادئها الفكرية و النقدية، وذلك باعتراف النقاد الواقعيين أنفسهم، حيث يرى الدكتور لويس عوض أن إليوت قد أصاب «تمام الصواب حين ندد بالفلسفةالفردية وبالفن الذاتي وبالحرية المطلقة التي لا نعرف الحدود في الفكر و الأدب والحياة. كذلك أصاب إليوت تمام الصواب حين نوه بقيمة التراث وبقيمة المقاييس التي اهتدت إليها الإنسانية نظريا و عمليا سواء حياة الفرد(كذا) أو لتنظيم حياة الجماعة و لتنظيم وجوه النشاط الإنساني».(17) ولعل أبرز و أهم أثر كان لهذه المدرسة على النقد العربي هو دفع الأدباء و النقاد إلى الاهتمام بالموروث الشعري، و العمل على إبرازه.

16- عبد المنعم، تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. ص. 207

17- لويس، عوض: الاشتراكية و الأدب. ص. 31.

رواية حليم بركات الريفية "إنانة والنهر" بين الرؤية والتشكيل

د: ابراهيم الفيومي
جامعة أربد -الأردن-

تدور معظم أحداث رواية "إنانة والنهر" (1) في قرية "كفر الرمان" السورية عبر فترة زمنية تبدأ من أواخر العهد العثماني حتى أوائل السبعينات ، مرورا بالاحتلال الفرنسي.

وتتصدر الفتاة الجامعية "إيمان حيدر عبد اللطيف" الساحة الروائية، إذ تستقطب معظم أحداث الرواية الهامة، كما ترتبط بعلاقات متشابكة مع عدد كبير من الشخصيات التي تعكس في مجموعها البنية السياسية و الاجتماعية والثقافية و االاقتصادية والدينية لعين الرمان التي تعاني من تناقضات حادة و صراعات عنيفة و تحولات كبرى.

وتنتمي "إيمان" للطبقة المتوسطة التي بدأت تتشكل في عهد الاستقلال ، حيث كان والدها يعمل في حقل التعليم قبل أن يتقاعد ، وتركت أمها الحقل نفسه كي تتفرغ لتربية أولادها .

وما أن بدأت إيمان تنضج حتى أوصتها أمها بألا تتجاوز الحدود المرسومة لها؛ لأن "كل امرأة تتجاوز حدودها لا بد أن تدفع الثمن، فتظل معرضة للخطر بقية عمرها، وربما في الحياة الأخرى" (2) ، ولكن إيمان رفضت النصيحة و أصرت على أن تكون لها شخصيه مستقله بعيدا عن التبعيه . كانت طموحاتها عريضة، فوضعت نصب عينيها أن تنهي دراستها في جامعة دمشق، واقبلت على التحصيل العلمي بنهم فتفوقت، و بدأت تتفتح مواهبها فأخذت تكتب الشعر و تنشر بعض قصائدها في مجلة بيروتية تحت اسم مستعار. وانطلاقا من احساسها بشخصيتها المستقلة، قررت أن تتخلى عن اسمها "إيمان" ، واختارت لنفسها اسم "إنانة" ؛ لأنها لا تريد أن يفرض عليها شيىء حتى اسمها الذي لفت أنظار أهل الضيعة يوم ضرب الزلزال "عين الرمان" فهربت المدرسات خوفا من انهيار البناء، بينما أصرت إيمان على انقاذ الأطفال، فدخلت المدرسة و أخرجتهم واحدا واحدا، فسموها "بطلة الزلزال"، ولكنها لم تحس بأنها قامت بعمل بطولي لأن واجبها يحتم عليها ذلك.

1- حليم بركات، أنانة والنهر، دار الآداب، بيروت، 1995.

2- حليم بركات، المصدر السابق، ص 8.

ويعجب العقيد حسان -ابن أحد الاقطاعيين في الضيعة - بإنانة، فيتقدم لخطبتها وسط ترحيب والديها، إلا أنها ترفضه بشدة دون أن توضح الأسباب التي لا تنكشف إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية و كأنها لحظة التنوير التي تختم بها بعض القصص القصيرة(3) .

وتدور عجلة الزمان ، ويعاود العقيد الكرة بدعم قوي من والدي إنانة التي تمعن في الرفض و التحدي. وهنا يلجأ والدها إلى العنف لترويضها فيشتمها ويصفعها، وتقوم والدتها بزيارة شيخ مغربي دجال يعطيها بعض الأعشاب المخذرة التي تدسها الأم لابنتها في الشراب، فتتحول إنانة إلى فتاة مسلوبة الإرادة حيث تساق إلى الكنيسة يوم الاكليل دون وعي ، وتتم المراسم المعهودة، وتحمل إلى قصر العقيد الذي يتركها وشأنها حتى تصحو في اليوم التالي ، فتشعر بالدهشة لأنها تجهل كل ما جرى. وتكون المواجهة الساخنة مع زوجها الذي يسترضيها ويتذلل لها، بيد أنها تصر على الطلاق، فيتركها و شأنها أياما عسى أن تراجع نفسها. وتعتكف "إنانة" في حجرتها، وكلما حاول حسان أن يحاورها أمعنت في عنادها وتعنتها، ثم تغادر القصر إلى بيت أهلها وتحصل على الطلاق.

وإذا كان هذا الحدث هو الخط المهيمن والخيط المستمر في الرواية، فإن معظم الأحداث الأخرى والشخصيات تتصل اتصالا وثيقا بهذا الخط الرئيس وبتلك الشخصية المركزية.

وترتبط هذه الرواية ارتباطا وثيقا بسيرة حليم بركات الذاتية "طائر الحوم" التي صدرت عام 1988، إذ تضيىء بعض الزوايا الهامة في الرواية.

وقد وضعنا عينا على الرواية و أخرى على السيرة في أكثر من موضع لنرى مدى تأثر فن الكاتب الروائي بشخصيته و معتقداته.

ويطمح هذا البحث إلى تتبع صراع الأجيال في الرواية وعلاقة ذلك بالشكل الفني الذي وظف فيه الكاتب عددا كبير من تقنيات السرد التي مزج فيها بين الحداثة و التراث.

3- أنظر: د. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1957ص 82.

من يتابع مضامين الرواية، يلاحظ أنها لا تخرج في صورتها العامة عن قضايا الرواية الريفية التي تتناول بعض وجوه الحياة المشرقة للريف كجمال الطبيعة وبساطة الناس، والمتجهمة الحالكة كالتخلف والفقر وعلاقة القرية بالمدينة: «متى كانت المدينة تهتم بالقرية إلا كمصدر للخضر والفاكهة والعسكر"(4).

إن قرية "كفر الرمان" التي لا يتجاوز سكانها ألف نسمة، تعاني من مشكلات قد تكون أكثر تعقيدا من مدن دمشق و بيروت وحلب، بسبب تشابك حياة الناس وتدخلهم في شؤون بعضهم باسم القرابة أو الجيرة أو الصداقة(الرواية ص 12).

ومن أهم القضايا التي عرضت لها الرواية قضية الحريات بشكل عام و حرية المرأة بشكل خاص، حيث تباع المرأة و تشترى كأنها سلعة (ص 82). وانتشرت في القرية بعض الآفات الاجتماعية كالخيانة الزوجية(ص146) ، والقمار (ص 221)، والايمان بالخرافات(ص 84) ، وتصديق المشعوذين الدجالين (ص 226)، وتخلخل العلاقات الأسرية (ص 200).

وعرضت الرواية لبعض القضايا السياسية كملاحقة السلطة لبعض الأحزاب العقائدية (ص 53)، والتدخل في كل صغيرة و كبيرة من شؤون المواطن (ص 40)، وانتشار الرشوة في بعض أوساط رجال الأمن العام و الجمارك (ص 77) ، وتدهور الأوضاع في الوطن العربي كله (ص 150).

وتوجه الرواية بأسلوب غير مباشر نقدا عنيفا للمعتقدات الدينية(ص 39)، إذ تحولت الاحتفالات الدينية إلى صخب ولهو وطرب ولقاءات غرامية(ص 147) ، كما أشارت الرواية إلى تدهور الفن وتدني مستوى الغناء و أداء (ص 153).

4- حليم بركات، الرواية، ص 197.

وانظر: سمر روحي الفيصل، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1967، ص 87 وما بعدها.

ولم تغفل الرواية رصد الجوانب الإيجابية من حياة القرية في عهد الإستقلال حيث سقطت الطبقة الاقطاعية المستبدة المستغلة (ص 16) ، وانتشر التعليم و أتيحت الفرص للجميع كي يدخلوا الجامعة أو يلتحقوا بالكلية العسكرية (ص 75)، كما غطى العمران مساحات جديدة إثر هدم البيوت القديمة (ص 16)، ودخلت إلى القرية وسائل الاتصال الحديثة(ص 75)، بيد أن هذا التطور كان له ثمنه الفادح الذي تمثل في تشويه جمال القرية نتيجة ازدحام الأبنية (ص 64) ، و تلوث مياه الأنهر و السواقي بعد انتشار المتنزهات و إلقاء النفايات في المياه العذبة(ص 83)، كما تغلغل الطمع في النفوس و سيطرت القيم المادية(ص74).

ورغم تعدد المضامين التي تركزت حول هموم القرية، فإن البعد الاجتماعي كانت له الصدارة، وعلى الأخص قضية حرية المرأة وما تعانية من ظلم يمارسه الرجل والد أو زوجا و أخا.

وتسجل الرواية تحولا جذريا في اتجاه حليم بركات الذي كان يعطي البعد السياسي الأولوية في معظم أعماله الروائية السابقة، إضافة إلى سيرته الذاتية التي صدرت عام 1988 تحت عنوان "طائر الحوم" وكان للبعد السياسي فيها القدح المعلى. وربما يرد هذا التحول إلى الأحداث الفاجعة التي عصفت بالوطن العربي و أدت إلى تخلخل العلاقات وانتشار الفتن و الأحن و الخلافات الحادة.

٢

تشكل شخصيات " إنانة و النهر" لوحة بانورامية فسيفسائية تجاوز عددها الخمسين ثلثها من النساء والباقي من الرجال، إشارة إلى هيمنة الرجل و سيطرته التامة على المرأة .

وقد عرض الكاتب ثلاثة أجيال متعاقبة عبر حقبة زمنية تبدأ من أواخر العهد العثماني وتنتهي بعهد الإستقلا ل مرورا بالاحتلال الفرنسي ، إلا أن الجيل الثالث يشكل المحور الأهم.

ويمثل الجيل الأول من الرجال والد حيدر عبد اللطيف و والد الاقطاعي مصطفى المنصور، ومن النساء أم أنور جدة إنانة لأمها، و أم حيدر جـــدة

إنانة لأبيها.

ويمثل الجيل الثاني من الرجال حيدر عبد اللطيف المعلم المتقاعد ، و مصطفى المنصور رأس الأسرة الاقطاعية و مرشد السعدي عازف المجوز المشهور، كما يمثل النساء فهيمة الجميل زوجة حيدر عبد اللطيف و أم حسان زوجة مصطفى المنصور، و "تميمة" أخته و "جهيدة" أخت مرشد السعدي.

وتتسع الدائرة التي تشمل الجيل الثالث الذي ركز عليه الكاتب بشدة و يمثله من الرجال العقيد حسان المنصور و الشاعر عبد الرحمن الشامي و المنتج التلفزيوني ياسر النمر و المعلم منيف العاصي وحامل الثانوية عبد الله عبد الكريم.

أما الشخصيات النسائية فتصدرها إيمان حيدر عبد اللطيف الفتاة الجامعية التقدمية و صديقتها المعلمة نجوى العاصي و المعلمة منى بيطار و حسناء شاكر ونا ديا التي اختارت الرهبنة، إضافة إلى شخصيات أخرى ثانوية كانت تظهر كالفقاقيع ثم تختفي ليستكمل بها الكاتب خلفية الرواية.

عاش الجيل الأول تحت ظل الاحتلال العثماني غارقا في ظلام التخلف والجهل، وشهد الجيل الثاني المخضرم عهد الاحتلال الفرنسي الذي يعد امتدادا للعهد العثماني، وأدرك عهد الاستقلال، حيث رصد الكاتب التحولات الكبرى التي شهدتها "كفر الرمان" وانعكاساتها على حياة الناس بعامة والجيل الثالث بخاصة الذي يمثل صلب الرواية.

" ومن الطبيعي أن يحدث في فترات التحول من نظم سياسية واقتصادية واجتماعية سائدة إلى نظم غيرها تخلخل واهتزاز في النظام القيمي القديم. وبين التلاشي والانبثاق يجتاح المجتمع أزمات عدة، و يقاسي الفرد أزمات مماثلة تتعلق بجوهر وجوده والملاءمة بين هذا الجوهر والمتغيرات الخارجية. لقد أدت التغيرات السياسية السريعة التي تعاقبت على العالم العربي منذ أواخر الأربعينات إلى تصدع الأبنية الثقافية و الاجتماعيةالتقليدية »(5)

5- إعتدال عثمان ، البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة، العدد الثاني، 1982، ص 91.

وقد لخصت نجوى العاصي في محاضرتها التي ألقتها في المدرسة الثانوية "بكفر الرمان" أهم التحولات فقالت: "بعد أن نالت سوريا الاستقلال من الفرنسيين انتشر التعليم الرسمي إلى مختلف القرى مهما كانت نائية و صغيرة ، ومن ثم إنشاء جيش قوي، وخسرت العائلات الوجيهة نفوذها، وانتشرت الأحزاب العقائدية، القومية و التقدمية منها، فاشتد الصراع بين قوى مختلفة، واحتدت النقاشات والنزاعات في المدن كما في القرى الكبيرة والصغيرة القريبة من المدن والبعيدة عنها، بما فيها قرية "كفر الرمان" التي تحول بعض أهلها من الزراعة إلى الوظائف في الدولة"(6).

ويشير النص السابق إلى أهم تطور لحق مجتمع القرية حيث ضعف نفوذ الأسر الاقطاعية، وبدأت الطبقة المتوسطة في التكون والصعود، كما أخذت المرأة دورا جديدا بعد أن كانت معزولة في العهود السابقة.

ومن الملاحظ أن حليم بركات يسقط أديولوجيته الفكرية على شخصيات الرواية، ذلك أن "شخصية المؤلف ، عقيدته، طريقة ادراكه للعالم الخارجي والداخلي، أسلوبه، كلها تنعكس في مؤلفاته"(7).

ويتجلى هذا في تصويره للشخصيات الاقطاعية التي يعرضها في إطار أسود قاتم منفر، إذ يصف عميد العائلة الاقطاعية في "كفر الرمان" مصطفى المنصور قائلا: "كان يصر - رغم تغير الأيام و الأوضاع- على المحافظة على وجاهته التي نعم بها والده وجده أيام العثمانيين، ونعم بها هو في زمن الفرنسيين، فكان حتى ذلك التاريخ ما يزال يلبس طربوشا عثمانيا وبذلة إفرنجية، ويمارس ضغطا على جميع من حوله لتقديم خدمات مجانية له. وكانت زوجته أم حسان تتكلم مع بعض الناس من فوق وبلغة آمرة"(8).

6- الرواية، ص 16.

7- م. خرابتشينكو، ذات الكاتب الابداعية، ترجمة نوفل نيوف، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، ط. 198، ص 95.

8- الرواية، ص 20.

وتشير الفقرة السابقة إلى حرص الطبقة الاقطاعية على المظهر الخارجي الذي يجمع بين "الطربوش" رمز الزي العثماني و "البدلة" رمز الزي الفرنسي، كما أنها متشبثة بالماضي تحاول الحصول على خدمات مجانية"السخرة"، وتوحي لهجة "أم حسان" بالتكبر والعجرفة، وكلها صفات مقيتة.

وهذه الطبقة تعيش صراعات حادة فيما بينها، إذ تسببت قسوة مصطفى المنصور في تشتت أولاده، "فحسيب" هرب إلى فرنسا بعد أن صفعه والده في الساحة العامة أمام جمهور كبير من الناخبين؛ لأنه انتخب مرشحي حزب عقائدي في الوقت الذي أراده أن ينتخب لائحة العائلات الاقطاعية(ص 130)، وفر ابنه "جبر" إلى أميركا تجنبا لقسوة والده(ص 131)، وتزوجت ابنته الصغرى "أمل" من مهندس لبناني أعلن إسلامه ليطلقها، فعادت لتعيش في كنف الأسرة(ص 134).

وتلتقي شخصية مصطفى المنصور مع شخصيات الرواية الغنية في غلبة الصفات الشريرة على غيرها من الصفات الايجابية، فهلال -والد رامي- كان معروفا بقسوته وبخله الشديد: "كان هلال يحرص على الاحتفاظ بكل ليرة تدخل جيبه، ولا يتركها تفلت منه إلا غصبا عنه وفي الحالات القصوى وحدها"(9)، بينما كان ابنه رامي "مولعا بالمغامرة واللهو إلى حد الهوس، يحب السلاح والغناء وشرب العرق والدبكة....وكان والده -المعروف بقسوته- يغضبه بشكل خاص أن ابنه يبدد كل ما حصل عليه من مال" (10).

إن القاسم المشترك الأعظم بين الأسر الغنية في الرواية قد تجاوز القسوة والظلم والثراء غير المشروع ومحاباة السلطة إلى تفسخ العلاقات التي تربط بين أفراد الأسرة، فجبر مصطفى المنصور الذي سافر إلى أميركا اثر خلاف حاد مع والده عاد فجأة إلى الضيعة كي يحصل على حصته من ثروة أبيه الذي تنازل عن جزء كبير منها لابنته "المطلقة أمل"، وكان على استعداد لأن يقيم على أخته دعوى بحجة أن والده عندما كتب لها الأرض لم يكن في كامل وعيه وقد تجاوز

9، 10- الرواية، ص 57، ص 56.

الخامسة والسبعين وأصابه الخرف"(11).

ورغم التصدع الذي أصاب تلك الأسر التي تحمل في ذاتها مقومات تحللها، فقد كانت تكابر متوهمة أن لديها قوة الماضي: "أصبح مصطفى المنصور عاجزا بالفعل، وإن كان يصر أنه ما يزال يحتفظ بكل قواه، بما فيها القوة الجنسية التي اشتهرت بها"(12).

وتنسحب الادانة للطبقة الاقطاعية المنهارة على كل شخصية تمثل الدين أو تتظاهر بالتدين كالخوري انطونيوس الذي جمع الأتاوات من أهل القرية باسم الدين، فبنى كنيسة جديدة وبيتا فخما، وزعم أن "مارجرجس" جاءه في المنام مرارا وأمره بذلك(148)، كما جمع الشيخ المغربي الدجال ثروة طائلة من تعاطي الطب التقليدي وكتابةالتعاويذ: "اشتهر في مختلف أنحاء المنطقة بمعالجة المرض بواسطة أعشاب برية و وصفات يكتبها بلغة سحرية دينية فصيحة" (13).

ويسخر الراوي من أفعال الشيخ وسذاجة المؤمنين بها إذ يقول: "زود الشيخ المغربي امرأة لا تنجب بوصفة كتبها لها على ورقة صفراء كان قد بال عليها ابنه الصغير بعد أن نزعها من دفتره المدرسي"(14). ويمعن الراوي في سخريته من الدين عندما تسأل أم سليم زوجها المتوفى إذا كان عندهم نقود بحيث يستطيع الواحد أن "يبرطل" ويدخل الجنة (15).

وهذا الموقف المعادي للأغنياء ورجال الدين الدي عرضه في الرواية من خلال التصوير، يعترف به صراحة في ترجمته الذاتية الموسومة"طائر الحوم "إذ يقول: "لم أرتح يوما لعلاقاتي بالأغنياء، ولا أنكر أن كلام أمي الذي رددته على مسمعي طوال حياتي أثر في تكوين موقفي من رجال الدين و الأغنياء" (16).

12،11- الرواية ص 127، ص 124

13-14. الرواية، ص 226، ص 227.

15- انظر : السخرية من الدين في الصفحات: 39، 109،100.

16- حليم بركات، إنانة والنهر، ص 251.

وهذه النقمة العارمة على كل الأغنياء ورجال الدين يقابلها تعاطف تام مع الفقراء والمظلومين رجالا ونساء مثل "ديب" العاطل عن العمل (ص 36) ومرشد السعدي الرجل العصامي المكافح(ص 149) وأخته "جهيدة" التي تزوجت رغم إرادة أخوتها فقاطعها الجميع فجاءت تحمل أحزان الدنيا يوم مات أخوها مرشد: «تخلى أخوتها لأنها تزوجت رغم إرادتهم، فلم تحقد أو تفقد حبها العميق لهم. تخرج نقية من جروحها مثل الدمع السائل على وجهها راسما خطوطه الملتوية بدءا من ذاته، ومتجها إلى مصيره حيث لا يدري أين يستقر"(17).

إن زواج جهيدة من رجل تحبه ورحيلها معه إلى قرية مجاورة، و زواج "تمينة" أخت مصطفى المنصور من سائس خيل الأسرة الفقير ورحيلهما إلى أميركا يشير بوضوح إلى بدء التحول البطيىء في حياة الجيل الثاني من النساء الذي عجز عن المجابهة نظرا لضعف منته، فلجأ إلى أسلوب "الخطف" والهرب تحت جنح الظلام (الرواية، ص 129).

ويتحول الكاتب إلى الجيل الثالث الذي يستحوذ جل اهتمامه، فيعرض شرائح متنوعة من الشخصيات ومشكلاتها التي تمثل في مجموعها هموم الجيل الصاعد، وتصور آماله وآلامه و أفراحه و أحزانه وصراعاته المريرة مع الجيل الثاني من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى.

ورغم تنوع الشخصيات وتراتبها الثقافي والفكري والاجتماعي، واختلاف مشاربها وأهوائها، إلا أن التركيز يبدو واضحا على المتعلمين والمثقفين من الجنسيين أمثال إيمان حيدر ونجوى العاصي الجامعية المثقفة(ص 12)، والمعلمة منى بيطار(ص 13) ومنيف العاصي أستاذ التاريخ باحدى ثانويات مدارس دمشق(ص 153) ، والشاعر عبد الرحمن الشامي زوج نجوى العاصي (ص 37)، وياسر النمر المنتج التلفزيوني (ص 196) وغيرهم.

وفي مواجهة هذه الشخصيات الايجابية التقدمية الملتزمة، تقف الشرائح النقيضة أمثال حيدر عبد اللطيف المعلم المتقاعد الذي تحول إلى المسيحية خوفا

17- حليم بركات، طائر الحوم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988 ، 108.

من الفقر (ص 49)، وزوجته فهيمة الجميل التي لجأت إلى السحر والشعوذة- رغم أنها متعلمة- لاتمام زواج ابنتها من العقيد حسان الذي تكرهه ابنتها (ص 226). أما عبد الله عبد الكريم الذي نجح في الثانوية العامة وكان يخطط للالتحاق بجامعة دمشق، فقد أغراه الربح السريع، فتحول إلى مهرب كي يحرر نفسه و أهله من الفقر (53).

ويلحق بهذه الشريحة الشيخ محمود والخوري أنطونيوس و رئيس البلدية و فايز مختار القرية، إذ يجمعها الولاء للسلطة والحرص على تثبيت الأوضاع والوقوف في وجه كل تقدم يحدث في كفر الرمان، ويتنافى مع مصالحها الشخصية ومعتقداتها (83).

ورغم تعدد شخصيات الجيل الثالث، فإن الكاتب يركز اهتمامه في إلقاء الضوء على الشخصية المحورية في الرواية إيمان عبد اللطيف التي تمثل "البؤرة أو مركز الجذب في الرواية كلها، تليها مباشرة شخصية العقيد حسان بن الاقطاعي مصطفى المنصور.

ومن الواضح أن حليم بركات يعي أبعاد الشخصية الروائية الفنية، إذ لم يجعل الشخصيات المحورية الخيرة بيضاء ملائكية أو سوداء شيطانية بل شكلها من اللونين معا فجاءت رمادية متوازنة في الغالب.

"و إذا كان جوهر الرواية أن تضم أشخاصا، فإن واجبها الأول أن تجعلهم يتحركون ويضطربون، وألا تتركهم كالدمى الجامدة أو "كألسنة حال" لا روح لها ولا حرارة فيها. ولن تكون الرواية إن هي انبسطت تحليلات مجردة، وإنما ينبغي للتحليلات أن تتحد في أشخاص محسوسين، ولهذا كان أولى واجبتها أن تخلق مادية الأشخاص وأن تكسبها ثقلها من لحم ودم" (18).

ومنذ السطور الأولى يطرح الكاتب القضية المحورية التي تعالجها الرواية وهي حرية المرأة وما تعانيه من ظلم فادح يقع عليها من كافة الجهات المتسلطة.

18- نيللي كورمو، فيزيولوجية القصة، مقالة مترجمة عن الفرنسية/ مجلة الآداب، بيروت، يناير 1954، ص 77.

وانظر:د. عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص 154.

لقد تزوجت حسناء شاكر من غني يكبرها بعشرين عاما فطردها من قصره إثر خلاف دب بينهما وحرمها من طفلتها وتركها معلقة (ص 55)، وزوجت "فضة" لرجل في عمر أبيها، فمات عنها وترملت صغيرة (ص 22)، كما أرغم حيدر عبد اللطيف ابنته "أنيسة" وهي في الخامسة عشرة على الزواج من رجل يكبرها بعشرين عاما كان يضربها لأقل هفوة(ص 21).

وعندما تزوجت "تمينة" من سائس خيل فقير أحبها و أحبته "اجتمعت العائلة وجرى اقتراح بقتلها" (19).

في ظل هذه الأوضاع الاجتماعية المتردية التي كانت فيها المرأة مضطهدة من الوالدين و الأخوة والزوج، ظهرت "إيمان حيدر عبد اللطيف" وصممت على أن تقف في وجه الظلم والطغيان: "صممت على اختراق الحدود المفروضة عليها وتجاوزتها متحدية أهلها و أصحاب الرأي والنفوذ في الضيعة و جوارها ، فأصرت على إكمال تعليمها الجامعي كما فعلت صديقتها ومثلها الأعلى نجوى العاصي التي نزحت مع أهلها إلى دمشق والتحقت بالجامعة هناك. ورفضت ايمان الزواج من العقيد حسان المنصور عندما طلب يدها وهي في الخامسة عشرة من عمرها"(19).

وعندما حاول والداها إقناعها بالزواج من العقيد وضيقا عليها الخناق ازدادت إصرارا وعنادا: كانت ترى في التمرد تأكيدا على حقوقها وحريتها، بينما يرى فيه والدها وغالبية الناس وحتى أمها عنادا ووقاحة وتجاوزا لحدود المألوف" (20). وقد واجهت أهلها، قبل أن يتقدم إليها العقيد، عندما تخلت عن اسمها القديم، واختارت اسم "إنانة" لأنها ترفض أن يفرض عليها الآخرون حتى اسمها، حيث أخذ البعض من الجيل الجديد ينادونها باسمها المستعار(24). ولم تكن "إنانة" فتاة متقوقعة على ذاتها، بل كانت تشعر بالالتزام اتجاه الآخرين ، فقامت بانقاذ الأطفال عندما ضرب الزلزال "كفر الرمان" وهربت المدرسات خوفا (ص14) كما قامت بتأسيس "رابطة صديقات النهر" بدعم من صديقتها

19- حليم بركات، إنانة والنهر، ص 129.

20- حليم بركات، المصدر السابق، ص 32، ص 84.

نجوى العاصي، وكانت الغاية هي حماية النهر من التلوث.

ووقفت في وجه أبيها الذي كان يهوى الصيد، وحاولت جاهدة أن تقنعه بالإقلاع عن ممارسة تلك الهواية التي يترتب عليها تشويه جمال البيئة إذ تقول:

"ما هو معنى السماء إن لم تحلق في أجوائها الطيور؟ ، وماذا سيحل بالأشجار إذا هجرتها هذه المخلوقات العجيبة؟"(21).

وقد كتبت في مفكرتها ما يلخص جوهر الرواية:

"في الأيام الأولى، في بدايات الأيام الأولى

كانت الحرية ،

فكان التمرد" (22)

كانت "إنانة " تعلم أن ثمن الحرية سيكون باهظا، حيث جوبهت بردود فعل عنيفة من كل صوب ولكنها تماسكت : |"أقتنعت بضرورة أن تكون صادقة مع نفسها، وأن تختار ما تريد هي لا ما يريده الناس أيا كان شأنهم، لن تهرب من مواجهة تلك المعارك التي تقتضيها حريتها...لم تكن بحاجة إلى كثير من التفكير كي تدرك أن أهلها والناس حولها أرادوا منذ البدايات الأولى تدجينها"(23)، وبخاصة أمها التي زودتها بمجموعة من النصائح عبر لهجة آمرة، فضربت بها عرض الحائط و أرادت أن تفهم أمها أنها لن تخضع كما خضعت هي وجدتها (ص 31).

وذات يوم استدعاها والدها لحجرته مستفسرا عن القصائد التي كانت تنشرها في مجلة بيروتية تحت اسم مستعار، فظننت أنه معجب بشعرها،إلا أنه استشاط غضبا عندما اعترفت بأنها صاحبة القصائد وهنا:"رفع المجلة فجأة وبدون إنذار صفعها بها على وجهها" (ص29)، فانسحبت إلى حجرتها وقررت أن تقاطعه إلى أن يعتذر لها.

21- حليم بركات، المصدر السابق، ص 32، ص 84.

23،22- الرواية، ص 34، ص 84.

حاولت أمها أن تفرض عليها نمطا معينا من القيم "مصادرة حرية التفكير"، وحاول والدها أن يمنعها من الكتابة والنشر "مصادرة حرية التعبير"، وتآزر الوالدان معا للضغط عليها كي تتزوج رجلا لا تحبه "مصادرة حرية اختيار المصير".

وتتسع دائرة المواجهة عندما تنشط لإيقاف التلوث الذي أصاب الأنهر والسواقي فحدثت عدة مجابهات مع أصحاب المقاهي واتهموها بقطع أرزاقهم، كما عدها الخوري أنطونيوس والشيخ محمود والمختار فايز وحتى رئيس البلدية عدنان مشاغبة تعرقل التقدم والازدهار الاقتصادي، وطلبوا من أبيها وضع حد لتصرفها، وإلا كبرت القصة فتتدخل الأجهزة. وفهم ما قصدوا بالأجهزة فاضطرب (ص 38).

أما العقيد حسان فقد عاود الكرة من جديد، فتقدم لخطبتها بتشجيع من والديها الذين حاولا جاهدين إقناعها بالموافقة؛ لأنه الزوج المناسب، فهو "ينتمي إلى عائلة وجاهة، ويتمتع بنفوذ كبير في الدولة"(24) ، بيد أنها ازدادت إصرارا وعنادا حين تذكرت اليوم الذي لقيته مصادفة في بيت خاله، حيث قبض على شعرها وقبلها عنوة؛ مما رسخ في ذهنها انطباعاتها عن سلطويته العسكرية(ص 130)، وعاهدت نفسها سرا على ألا تتزوج سوى رجل يحبها بقدر ما تحبه، ويكون بينهما احترام كما ترى في علاقات نجوى وزوجها عبد الرحمن الشامي الذي أعجبت به "إنانة" أشد الإعجاب ، وقد تخلى عن اسمه الأول "عبد الرحمن" لأنه يبدأ "بعبد" واختار لقب " إنكيل" المشتق من "انليل" إله الهواء و "إنكي" إله الحكمة و "أنكيدو" رفيق "جلقامش"، فجمع في نفسه بين العقل والقلب والجسد والروح والحلم والرغبة"(ص37)، وهنا يتجلى البعد الأسطوري التجريدي الذي يجعل الشخصية أقرب إلى المثال منها إلى عالم الواقع النابض بالحياة، وفي هذا يقول ادوارد بلشن: "لماذا تبدو بعض الشخصيات "كارتونية"؟. والجواب على ذلك أنها تبقى الشيء نفسه على امتداد الرواية. النـــاس في الواقـــع

24- الرواية، ص 19.

يتغيرون ببطء نتيجة لتجاربهم. ينبغي أن يكون هناك تحول تسببه الأحداث المبتكرة"(25).

وقد جمعت شخصية عبد الرحمن الشامي بين الكمال والثبات، إذ استمرت في الرواية كما عرفناها أول مرة، على العكس من الشخصيات المحورية التي نأت عن التسطيح.

كانت "إنانة" تلتقي مع "انكيل" في صفات عديدة: فهو شاعر رقيق، وهي تحب الشعر وتقرضه، وكما تخلى عن اسمه واختار اسما جديدا استلهمه من الأساطير، تخلت بدورها عن اسمها القديم واختارت لنفسها اسما مستعارا من الأساطير يعني إلهة الأرض والسماء.

وأغلب الظن أن "إنانة" كانت تحب "انكيل"، ولكن ذلك الحب ترسب في أعماقها ولم تستطع أن تبوح به لما في ذلك من إساءةإلى صديقتها "نجوى" زوجة "إنكيل". ونستطيعأن نلمح هذا الصراع الداخلي من خلال المونولوج إذ تقول إنانة: "هل يرى الناس في نفسها ما لا تراه هي؟ ترى هل ظهرت عليها أي بوادر تفضح أحاسيسها المكبوتة؟ هل تكبت مشاعر خاصة تقديرا للصداقة التي تربطها بنجوى؟ وما أدراها أن "إنكيل" يهتم بها حقا؟"(26).

وهكذا اتضحت أطراف الصراع الخارجي والداخلي، إذ تمثل مواجهتها لوالديها صراعها مع الجيل الثاني -جيل الآباء والأمهات- . وتمثل مواجهاتها للشخصيات الأخرى صراعاتها مع أصحاب المصالح من الشرائح المختلفة، كما تعكس علاقاتها بالشاعر وزوجته نجوى صراعها النفسي.

إن علاقة نجوى العاصي بزوجها القائمة على الحب والتفاهم والمصارحة، هي الاستثناء الشاذ عن القاعدة في سلسلة العلاقات الزوجية التي عرفتها الرواية، والقائمة على التوتر والجفاء، كما انتهى الكثير منها بالطلاق.

25- ادوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة سامي محمد، دار الجاحظ، بغداد، سنة 1981، ص 58

26-الرواية، ص 168، ص 90.

وقد لاحظت "إنانة" فتور العلاقة بين والديها :" هو جفاء يزداد يوما بعد يوم حتى يكاد ينفجر إلى السطح. ومن هذه الناحية لا تختلف علاقات أبيها و أمها عن علاقات سائر الأزواج والزوجات في الضيعة. رغم القرب والاحتكاك اليومي، تفصلهما مسافات وفجوات واسعة"(27).

إن العلاقة بين الرجل والمرأة في "كفر الرمان" تقوم على سيطرة الرجل وانتهاك حقوق الأنثى؛ لأنه مجتمع "ذكوري " بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى(28). ويسوق الراوي حادثة لها دلالتها الفاجعة على بعض ما يجري من امتهان للأنثى: "ضبط أصغر أولاد "أبي عصام"- وهو صبي في الثانية عشرة من عمره- في الخيمة مع بنت الجيران التي تكبره سنة أو ربما أكثر، فجن جنون أمها وتخوفت أن تكون فقدت عذريتها، فاحتجت وجلبت الطبيب ليفحصهاويتأكد من سلامتها. وبدلا من أن يوبخه أهله جلب له أخوه "عصام" علبة بقلاوة من محلات "الحلاب" في طرابلس وقدمها له هدية قائلا: "هيك تكون الرجال و إلا بلا!"(29).

في مثل هذا الجو المفعم باضطهاد المرأة تقدم العقيد من جديد لخطبة "إنانة" فتظاهرت بعدم الاكتراث عندما أعلمتها أمها أنهم سيدعون أسرة العقيد حسان لحفل عشاء، وإمعانا في تمثيل الدور أخذت تساعد أمها في تنظيف البيت و إعداد الطعام، ولكنها كانت تدبر في نفسها أمرا، حيث اتصلت بعبد الله عبد الكريم واتفقت معه أن يهربا سرا ليتزوجا بعيدا عن عيون أهل الضيعة، فوافق عبد الله، ورتب كل شيء وصحبها في سيارة أجرة إلى منزل أختها أنيسة في "حلب". ولم تمض ساعات على وصولها حتى بدأت تراجع نفسها، وأكثر ما أزعجها: أنها لجأت "للخطيفة" هربا من العقيد حسان، لا رغبة في الزواج من عبد الله. ومن الواضح أنها لا تريد الزواج في الوقت الحاضر ، وحين تريد الزواج لن تختار عبد الله"(30).

27- الرواية، ص 168، ص 90.

28- انظر: سمر روحي الفيصل، ملامح الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 232

29- 30، الرواية، ص 112، ص 123

لقد أوقعت نفسها في موقف حرج للغاية نتيجة تسرعها في اتخاذ القرار، وظلت نهبا للهواجس والصراعات النفسية. وفي صباح اليوم التالي وصل والداها إلى "حلب"، وفوجئت بلهجتهما الودود وعرضهما عليها أن تعود معهما إلى الضيعة ليتم زواجها من عبد الله بشكل رسمي؛ لأن والدها رأى حلما مباركا أمره الله فيه أن يصحبها ومن تحب إلى الضيعة ويكللهما ...(ص 170).

وعادت إنانة إلى الضيعة وصارحت عبد الله بما في نفسها فتركها غير آسف، لكن أهل الضيعة لم يتركوها و شأنها، إذ لاكتها الألسن، وزعمت بعض الاشاعات أنها حملت سفاحا؛ مما دفع والديها إلى استقدام طبيب لفحصها، وعند حضوره رفضت أن تخضع للفحص (ص 138).

ورغم كل ما جرى، ظلت إنانة ترى أنها المثل الأعلى للجيل الجديد:"رغم كل ذلك تثق ثقة عمياء بأنه ما يزال لها رصيد عميق من المحبة و الاعجاب في صفوف الأجيال الطالعة، وبأنها لن تخيب الآمال بها، وسيأتى اليوم المناسب الذي تظهر فيه الأمور على حقيقتها فيتبين الناس صلابة معدنها وسلامة قصدها"(31).

كادت إنانة أن تضعف عندما لجأت إلى الفرار من الساحة شأن "تمينة" و "جهيدة" ، إلا أنها استدركت نفسها و أصرت على مواصلة النضال في سبيل نيل حريتها. وعندما ترامى إلى سمعها أن العقيد أبدى استعداده لأن يتزوجها بعد هروبها مع عبد الله حتى لو أنجبت منه عشرة أولاد، قالت معلقة: "لو دقوا لحمي بلحمه في جرن كبة، فإن لحمي سينفصل عن لحمه"(32).

إن هذه العبارة تكشف عن مدى الكره الذي تحمله لحسان داخل نفسها التي صممت على رفضه زوجا، وقد تم لها ما أرادت رغم كل المؤامرات، فعادت حرة طليقة وقررت أن تفتح باب القفص وتطلق سراح الطائر الجميل ليحلّق عاليا في سماء "كفر الرمان" التي شهدت في هذه الأثناء أمطارا و رعودا أدت إلى فيضان النهر ، حيث اكتسحت المياه كل البنايات التي تناثرت على ضفتيه، كما

31-32، الرواية، ص 189، ص 187.

جرفت في طريقها النفايات التي كانت تلوثه، فعاد إلى نقائه وصفائه مثل إنانة تماما: "شعرت إنانة أن النهر هو صديقها وشريكها، وهي انعكاس لروحه. هو أيضا رفض أخيرا أن يدجن و أن يساء استعماله فتمرد...وظنت لوهلة أنها لمحت وسط كثافة أشجار الدلب عصفورا ملونا يشبه حسّونها الذي أطلقت سراحه حين غادرت قفصها الزوجي. وقد توصلت أخيرا إلى قناعة أن حريته تستحق التعرض للأخطار مهما كانت. ودونما تردد وجدت نفسها تتعرى من ثوبها الملون بألوان الفراشات في ظلال الدلب والصفصاف، وتخوض مياه النهر العذبة النقية لتسبح تماما كما كانت تفعل في طفولتها"(33).

بهذه الكلمات يختم حليم بركات روايته الدائرية، حيث كانت إنانة بلا قيود والطيور حرة طليقة والنهر نقيا صافيا والبيوت تتسلق سفح الجبل جميلة رائعة، ثم تغير كل شيىء، فتعرضت الطيور للقنص والسجن في أقفاص، وانتشرت البنايات الاسمنتية البشعة على امتداد شاطىء النهر ، وصودرت حرية إنانة، وجاءت المرحلة الثالثة التي تمثل مسك الختام، حيث عاد كل شيىء سيرته الأولى و أغلقت الدائرة.

إذا كان حليم بركات قد حشد في روايته عددا كبيرا من الشخصيات التي تمثل المجتمع الريفي السوري، فإن اهتمامه انصب بالدرجة الأولى على شخصية ايمان عبد اللطيف التي تجسد بحق نموذج البطل الوجودي الذي يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية (34).

وقد عرض الكاتب هذه الشخصية المحورية من الخارج والداخل، فهي: "فتاة نادرة بجمالها و أنوثتها كما هي نادرة في شخصيتها"(35)، وهي متمردة على توجيهات آمها (ص 31)، متحدية لأبيها: حين قررت أن تغير اسمها إلى "إنانة" شرحت لأبيها أنها لا تحب الاسم الذي اختاره لها (ص 24)، وحين راح والدها يناقش "نجوى" من منظور ديني حرفي عارضته ابنته إيمان علنا، وعبرت عن

33- الرواية، ص 285.

34- انظر:د. شكري عياد، الرواية العربية و أزمة الضمير العربي، عالم الفكر

وانظر: جون ماكوري، الوجودية، ترجمة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، المجلس

35- الرواية، ص 131.،

تضامنها مع صديقتها نجوى، فخرج من القاعة غاضبا(ص 18). وتمردت على التقاليد فاخترقتها: صممت على اختراق الحدود المفروضة عليها وتجاوزتها متحدية أهلها وأصحاب الرأي والنفوذ في الضيعة، وهي فتاة طموح تريد إكمال تعليمها الجامعي(ص 19)، كماأنها شخصية نامية متطورة قدمها الكاتب على دفعات من خلال علاقاتها المتشابكة مع الآخرين وصراعتها الداخلية، وقد رأينا التزامها تجاه الضيعة إذ كانت تحب قريتها وتتمرد عليها في آن معا (ص 13) ، وأشرنا إلى حادثة الزازال وتصديها لعناصر الفساد، والإشاعات التي نهشتها ولكنها تماسكت. وتوالت عليها حالات من القوة والضعف فكادت أن تتداعى لكنها راجعت نفسها وقررت مواصلة المواجهة، وصفاتها مجتمعة تجعل منها شخصية روائية فنية نامية متطورة ممتدة مأزومة، ترمز إلى شريحة من الجيل الجديد تناضل من أجل الحرية وترفض العبودية.

وتبدو العلاقة وثيقة بين سيرة حليم بركات في "طائر الحوم" والرواية التي بين أيدينا، إذ نلاحظ صفات عديدة مشتركة بين الكاتب في السيرة الذاتية و "إنانة" في الرواية: فهي تحب الصعود إلى الجبل البتول أو جبل الشيخ صالح عند الغروب، فتتأمل من ذلك العلو الشاهق رحابة العالم واتساع الآفاق وعمق الأودية وتوزع المساكن بين الأشجار كأنها أعشاش عصافير(ص 11)، وحليم بركات يقول في سيرته: "في طفولتي كنت أتسلق جبل السيدة كي أراقب أطراف العالم البعيدة، وألمس السماء التي كانت تتهرب مني كلما اقتربت من القمة"(36).

وإنانة تعشق الطيور حيث وضعت طائر حسون ملون في قفص واعتنت به، (الرواية ص 285)، وكذلك فعل حليم بركات في "طائر الحوم" (ص 18). وكلاهما يكره صيد الطيور وعلى الأخص طائر الحوم الذي ذكره في الرواية (ص53)، كما جعله محورا رئيسا من محاور سيرته الذاتية.

واحتج بركات على إزالة الصخرة الكبيرة التي نبتت فيها تينة عند

36- حليم بركات، طائر الحوم، ص 80.

مدخل "الكفرون"، وأسف للغاية لأنهم أزالوها من الوجود ("طائر الحوم" ص 106)، كذلك أسفت إنانة لأنهم نسفوا الصخرة والتينة قبل أن تسنح لها الفرصة بإقناعهم أن يشقوا طريقا حولها"(37).

وكما كان حليم بركات يحب السباحة عاريا في ماء النبع أيام الطفولة (السيرة، ص59)، تعرّت إنانة من ثوبها الملون وخاضت مياه النهر العذبة النقية لتسبح تماما كما كانت تفعل في طفولتها (الرواية، ص 258).

وهذا كله يدفعنا إلى الترجيح بقوة أن قرية "الكفرون" هي "كفر الرمان" نفسها، كما تعكس الرواية إسقاط ذاته على بعض شخصياته.

ويتضح موقف حليم بركات من خلال رسمه للشخصيات الخيرة التي يمثلها معسكر إنانة وتقف في مواجهتها شخصيات المعسكر الآخر، إذ يعرض الشرير في إطار باهت منفّر شأن حيدر عبد اللطيف الذي يتظاهر بالتدين والتقوى بينما يتحرش سرا بالطالبات (ص52) ، وأشرنا إلى تحوله عن دينه خوفا من الفقر. وهذا التناقض في سلوك الشخصيات بدا واضحا كذلك في شخصية شاكر والد حسناء الذي شجعها على استقلالية الشخصية وأن تتصرف حسب قناعتها إلا أنه تراجع ففرض عليها زوجا غنيا لا تحبه (ص 33)، كما بدا التناقض صارخا في سلوك حسان المنصور.

ورغم أن شخصيات هذا المعسكر المعادي للجيل الجديد، لم تخل من سمات إيجابية، إلا أن الصفات الغالبة البارزة سيئة كالشح والقسوة والأنانية والغش.

ويلجأ الكاتب في بعض الأحيان -شأن الجاحظ- إلى التصوير الكاريكاتوري الساخر لبعض الشخصيات نحو قوله يصف "زهرة" جدة إنانة: "كان حيدر يناديها أم أنور أو امرأة عمي بحضورها، وأما في غيابها فيشير إليها كغالبية أهل الضيعة بزهرة ساخرا من التناقض الواضح بين اسمها وجسمها. يرهبها الناس لما يعرفونه من سلاطة لسانها وعلاقتها بالجن....يراها

37-الرواية، ص 162، ص87.

حيدر تجاهد على عكازها لتحمل جسدها الذي يزداد وزنا وقصرا ويتوسع عرضا، وخاصة مؤخرتها، ويتدلى بطنها حتى تكاد تتحول إلى كرة تتدحرج صوب بيتهم كل يوم". تأكل بشراهة كأن الأكل معركة صممت أن تربحها بكل الوسائل المتاحة لها، ثم تتجشأ فتفوح منها رائحة كريهة"(38).

ويعكس هذا الوصف العلاقة المتوترة بين حيدر وحماته، كما يشهد للكاتب بقدرته على السخرية اللاذعة والرسم بالكلمة.

والعلاقة بين الاسم والمسمى التي يوليها الكاتب اهتمامه في أكثر من موضع قد تأتي متباينة الدلالة: فزهرة يناقض اسمها مسماها ، بينما حسناء يطابق اسمها رسمها: كانت حسناء حقا حسناء؛ تبهر البصر، وقد لا توازيها في الجمال سوى صديقتها إنانة"(39). ورأينا كيف اختار عبد الرحمن الشامي اسمه الجديد من عدة أساطير وكذلك فعلت إنانة، إلا أن الكاتب لم يربط الاسم ربطا ميكانيكيا بالمسمى؛ لأنه من السذاجة بمكان أن تعمم هذه الظاهرة.

وإذا ما تحولنا إلى الشخصية الثانية الرئيسة العقيد حسان، فإننا نلاحظ أن الكاتب قدمه لأول مرة من خلال وصف "إيمان" لبعض الجوانب من شخصيته إذ تقول: "ينتمي إلى عائلة وجاهة ويتمتع بنفوذ كبير في الدولة"(40). وقدمت هذه الشخصية بالتدريج حيث ألقى الكاتب الضوء عليها من جهات عدة، فهو ينتمي لأسرة إقطاعية أورثته الغنى والغطرسة، كما التحق بسلاح الطيران ورُقي إلى رتبة عقيد فتمتع بنفوذ عريض في الدولة. وقد أحب إنانة حبا جازفا لكنه عاملها بطريقة فظة يوم شدها من شعرها وقبلها؛ مما رسخ في نفسها انطباعا عن سلطويته العسكرية. ورغم محاولاته المتكررة في إصلاح ما أفسده، فقد انهارت كل الجسور. وتجسدت أزمة حسان النفسية في أنه "يعاني من تمزق داخلي بين إحساسه بالإذلال والضعف وعدم تمكنه من حبه لها من ناحية، وبين شعوره بالغضب ورغبته في تكسير رأسها العنيد من ناحية أخرى"(41).

38- الرواية، ص 162، ص87.

39- الرواية ، ص 55.

وانظر: العلاقة بين الاسم والمسمى في: رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ط 1972، ص 275.

40-41.الرواية، ص 19، ص 261

وهنا تتضح زاوية رؤية الكاتب تجاه هذه الشريحة التي يمثلها العقيد حسان والتي تتارجح بين نقيضين، فهو من العسكر الذين يحبهم الناس ولا يحبونهم في الوقت نفسه:"يرونهم رمزا للدفاع عن الوطن، وفي الوقت ذاته رمزا لكل العنف الذي يمارس على الشعوب والمجتمعات في أنحاء العالم وكافة العصور"(42).

ويدين الكاتب هذه الشريحة إذ يتوسط العقيد حسان للافراج عن المهرب عبد الله عبد الكريم الذي كان يقدم الرشاوى لبعض رجال الجمارك والأمن العام كي يوفروا له الحماية عند الحاجة: "كالعادة تناول عبد الله من أمه رزمة من " أم الخمس مائة ليرة" ليوزعها على رجال الأمن والجمارك إذا ما اضطر لذلك"(43).

وتنسحب هذه الادانة للعسكر على كل الشخصيات الدينية كالخوري انطونيوس و إمام المسجد، أو الذين يدعون التدين كالشيخ المغربي و والد إنانة و زوج أمل المنصور الذي أعلن اسلامه ليتمكن من طلاق زوجته (ص 124)، كما دخلت "ناديا" الدير و أصبحت راهبة بعد أن انصرف عنها رامي هلال إلى غيرها(ص 57).(44)

ويتضح من هذا أن القاسم المشترك الأعظم بين هذه الشخصيات أنها تستخدم الدين ذريعة لتحقيق مآربها الذاتية ومصالحها الخاصة.

أما عن صورة المرأة في الرواية، فإننا نستطيع القول إن "إنانة" أو إيمان حيدر هي الرواية ؛ لأن شخصيتها هيمنت على معظم الأحداث حتى إن الكاتب يبالغ في وصف تأثيرها إذ يقول: "لم تتمكن التحولات التي شهدتها كفر الرمان أن تحرك سكينة القرية كما حركتها إيمان" التي تمثل جيل التمرد على الأوضاع السائدة الفاسدة.

وقد لاحظنا أن الشرائح التي تمثل المرأة الريفية جاءت متنوعة ، فضمت الجدة والأم والحفيدة والزوجة والمطلقة والأرملة والراهبة.

42-43- الرواية، ص 129، ص 77

44- الرواية، ص 17،

وإذا ما استثنينا "إنانة" وشخصيات أخرى لا يتعدى مجموعها أصابع اليد الواحدة، فإن صورة المرأة بدت باهتة، فهي ذليلة مهانة مضطهدة تعامل كسلعة رخيصة ويتحكم فيها الرجل كيف يشاء.

ويمثل جيل الجدات ذروة المهانة و الاستلاب ، ويشكل الجيل الثاني امتدادا طبيعيا للجيل الأول نظرا لاستمرار الاحتلال والتخلف لولا حالات محدودة تمثلها "جهيدة" و "تمينة" اللتان حاولتا التمرد بأسلوب غير مباشر بعيدا عن المواجهة التي تجسدت بوضوح في الجيل الثالث الذي أعلن التمرد والعصيان ونجح في استرداد بعض الحقوق المستلبة.

وفيما نرى أن نهاية الرواية و مصائر الشخصيات تعكس أمنيات الكاتب أكثر مما تصور حركة الواقع الذي يعج بالتناقضات ويزخر بالصراعات ويوحي بالتشاؤم على كافة الأصعدة: فالسلطة السياسية تضغط على المواطن بقوة ، وتراقب كل صغيرة وكبيرة، والسلطة الدينية أبعد ما تكون عن الدين، ومجتمع "كفر الرمان" يموج بالمفاسد الاجتماعية كاستبعاد المرأة ولعب القمار وانتشار الأمراض وكثرة الرشوة والسطو على أملاك الدولة وتحويلها إلى ملكيات خاصة، ناهيك عن التفسخ الأسري وسيطرة الجشع و الأنانية على نفوس الكثيرين.

ونستشف من الرواية أن هذه النظرة التشاؤمية تتجاوز حدود "كفر الرمان" الجغرافية لتغطي الوطن العربي بأسره، إذ يعلق الراوي في معرض حديثه عن تدهور الفن قائلا: أصبحت الأنغام تختلط وتفسد بعضها بعضا حتى لم يعد بالإمكان الرقص على نغم واحد، فاخترعوا رقصات جديدة تنسجم بعض الإنسجام مع اختلاط الألحان و الايقاعات . وقد شبه أحد الظرفاء ممن يهتمون بالسياسة هذا الوضع بوضع العرب في هذا الزمن التعيس"(45).

45- الرواية، ص 150.

46- انظر: محمد اسويرتي، حضرة المحترم، عالم الفكر، وزارة الاعلام، الكويت العدد الثاني، 1986، ص 228.

٣

تعبر تقنية الروائي أو بنية خطابه الروائي عن فلسفة السارد و رؤيته للعالم، فالبنية السردية تعبر عن فلسفته التي هي مجموعة من الأفكار و الآراء و وجهات النظر المعايشة للشكل و مكوناته.

إن النقد في عملية تحليليه الفني للعناصر المكونة للشكل هو في ذات الوقت استجلاء لفلسفة أو ايديولوجيا العمل الروائي(46).

وتتخذ أساليب السرد في إنانة و النهر" التي تقع في مائتين وخمس و ثمانين صفحة من القطع المتوسط شكلا كرنفاليا حشد فيه حليم بركات ألوانا شتى تساقطت الحواجز فيما بينها و تداخلت رغم غلبة أسلوب السرد بضمير الغائب الذي يكون فيه الراوي هو المحيط بكل ما يجري على الساحة (47) . وتعكس أساليب السرد في الرواية وجهة نظر الكاتب التي أسقطها على الشكل الفني: فحرصه على استعراض صور من تخلف قرية "كفر الرمان" في العهد العثماني دفعه إلى توظيف الحكاية الخرافية الشائعة في أوساط العامة مثل حكاية الجنية التي تتخذ أشكالا لا تحصى، وكانت تحكيها أم حيدر لحفيدتها إنانة، فتركت في نفس الطفلة آثارا سلبية: "بثت تلك الحكايات في نفس إنانة الخوف من قوى شريرة تتربص بالإنسان"(48).

وتأخذ الحكاية الشعبية الرائعة "العنزة العنوزية" الوظيفة الضد للحكاية الخرافية السابقة، إذ استطاعت العنزة أن تخلص صغيريها سناسل و رباب من وكر الغول الذي اختطفهما، فتبعته ودعته إلى النزال، وتغلبت عليه لأنها تسلحت بالشجاعة والثقة والقوة(49).

47- انظر: ادوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، مرجع سابق، ص 30.
وانظر: رولان بورنوف، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1991، ص 34.

48- الرواية، ص 15.
وانظر: فريدرش فون لاين، الحكاية الخرافية، ترجمة د: نبيلة ابراهيم دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص 21 وما بعدها.

49- الرواية، ص 91-93.
وانظر: د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص 29

ويتجلى احتفال حليم بركات بالأسطورة في مواضع عدة، إذ اختارت إيمان حيدر اسمها المستعار من دنيا الأساطير ويعني إلهة الأرض و السماء، ليناسب المهمة التي ستضطلع بها وهي حماية الطيور في السماء من بنادق الصيادين، والينابيع و الأنهر والغابات من عبث العابثين. و أشرنا إلى ما يعنيه اسم "إنكيل" المشتق من أربع أساطير و يرمز للقيم العالية(ص 37).

وهذا التركيز الشديد على الأسطورة في معظم روايات الكاتب يدل على اهتمامه البالغ بها، إذ يرى في الأسطورة تعبيرا صادقا عن وجدان الإنسان و آماله وهواجسه حيث يقول:"إن المهازل، الأساطير، الأحلام، أكثر الأشياء جدية و صدقا"(50).

ويلحق بالأسطورة الحلم الذي انتشر في فضاء الرواية حيث يؤمن الكاتب بالتفسير الفرويدي للأحلام (51)، التي تتخذ وظائف عدة أهمها عنده إطلاق المكبوتات الجنسية من عقالها.

وقد عبر حلم العقيد حسان عن رغبة مكبوتة عندما رأى أنه تزوج إنانة وسارت الأمور على خير ما يرام (ص 128). ويسوقه في موضع آخر ليعبر عن مخاوف الشخصية وهواجسها شأن حلم عبد الله عبد الكريم الذي رأى فيه أن إنانة هجرته و وافقت على أن تخطب للعقيد حسان (75، 76)، إلا أن الوظيفة الأخطر للحلم في الرواية هي إدانة رجال الدين والمتظاهرين بالتدين وتصوير التخلف الذي تغرق فيه قرية "كفر الرمان"، ومدى استغلال العواطف الدينية لتحقيق المآرب الخاصة لبعض الشخصيات مثل الخوري انطونيوس الذي استخدم الحلم لجمع المال من المحتاجين و الأغنياء على حد سواء(ص 148)، كما زعم حيدر عبد اللطيف لابنته أنه رأى الله وسرد عليها حلمه الذي أمر فيه بالعودة إلى الضيعة بصحبتها (ص 170).

50- حليم بركات طائر الحوم، ص 21.
وانظر: وليد منير، حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثاني، 1972، ص 31.
51- حليم بركات، طائر الحوم، ص 49.

ولجأ الكاتب إلى المونولوج ليسبر أعماق الشخصيتين المحوريتين، حيث رصد مراحل الصراع النفسي إثر كل مواجهة . وكانت أعنف مواقف الصراع تلك التي عاشتها "إنانة" عندما هربت مع عبد الله عبد الكريم إلى منزل أختها في حلب، و أدركت أنها اتخذت قرارا متسرعا، و أقدمت على عمل طائش(ص 173).

وتحول الكاتب إلى العقيد حسان فصور لنا ما يعتمل في أغوار نفسه من صراعات حادة مريرة، إذ كان يجب إيمان ولا يستطيع الوصول إليها: "تلك حقا حاله في علاقته بإيمان، كلما عيره الناس بتعلقه بها وكلما رفضته، زادت رغبته فيها، لماذا؟ يجب أن ينبذها، وستسعى إليه صاغرة، ليس هو أول ولا آخر عاشق في التاريخ. وليست هي كذلك أول ولا آخر امرأة في هذا العالم الواسع"(52)، ولم يستطع أن ينجز ما عزم عليه، فعاد من جديد إلى محاولة استرضائها عسى أن ترق له أو تلين، ولكن هيهات!(ص268).

ويكشف المونولوج عن تحولات جذرية في مسار معظم الشخصيات الرئيسية في الرواية، فإنانة تتراجع عن الهرب من الساحة وتقرر المواجهة وتنتصر، والعقيد حسان يراجع نفسه ويعدل من سلوكه تجاه الجميع: "اعتراف حسان لنفسه أنه ربما فرض نفسه على الناس من فوق. لم يعاشرهم على أنه منهم. لم يقترب منه سوى أصحاب المصالح الخاصة والانتهازيين. لا أحد يحبه حقا لشخصه. لا بد أن تكون إنانة قد أدركت هذه الحقيقة، فلا تريد أن يكون لها أية علاقة به. هو المسؤول ، وكان يجب أن يفهم ذلك من قبل" (53).

ويندم والدا إنانة على كل ما فعلاه في الماضي لإرغامها على ما تكره، إذ "سمعت إنانة مرارا، ومن أكثر من مصدر، أن والدها اعترف لأمها بأنه ندم لاستعماله الضغط والعنف، كما حملها المسؤولية الكبرى لايتعمالها الوسائل الملتوية كالسحر والتخدير"(54).

52- 53-54-الرواية، ص 122، ص 269-262.

وانظر المونولوج في الصفحات :

وهكذا حسم الكاتب الصراع ليخدم أيديولوجيته أو وجهة نظره الخاصة في حتمية انتصار "إنانة" ومعسكرها من الجيل الجديد على الجيل التقليدي الرجعي.

ومن أطرف ما لجأ إليه الكاتب في السرد "تعدد الأصوات" ليوازن بين ماضي كفر الرمان وحاضرها عبر "مناجاة الموتى"، حيث استغل التقليد الديني المتبع في زيارة القبور ليلقي الضوء على العلاقات الأسرية من ناحية، و الإشارة إلى التحولات التي شهدتها القرية و آثارها من ناحية أخرى.

وقد رافقت المعلمة "نجوى العاصي" مجموعة من الأرامل إلى المقبرة ونقلت سلسلة من الأحاديث التي كانت تفضي بها كل واحدة لزوجها وكأنه حي يرزق: "توجهت كل أرملة إلى قبر زوجها ومدت معه حديثا مطولا كأنه يصغي إليها حقا ويحاورها. وربما في الممات أكثر مما كان يفعل في الحياة!"(55).

استفتحت "أم درغام" حديثها بالشكوى لزوجها من إخوته الذين استولوا على الأرَ ض وعاملوها بقسوة شديدة، وتمنت لو تلحق به وتستريح(ص 38)، وشكت "أم جميل" لزوجها عقوق أولادها الذين تنكروا لها بتحريض من زوجاتهم (ص 39). وتلقي أم سليم الضوء على بعض ما يجري في الضيعة، حيث انتشر النفاق الاجتماعي وتحكمت القيم المادية وانتشر الجشع:"الناس ما عادت تشبع، والطمع ضارب أطنابه"(ص 50).

وتستمر هذه الزيارات متقطعة على مدار الرواية لتكشف كل جديد يطرأ على أحوال الضيعة من زواج و طلاق و فضائح؛ لتصور مدى التدهور الذي لحق بالعلاقات الأسرية

والاجتماعية رغم التطور الحضاري والتقدم العمراني الذي شهدته كفر الرمان:" هدمت البيوت القديمة وحل محلها بيوت حديثة مؤلفة من طابقين أو ثلاثة، وتحولت "كفر الرمان:" إلى مصيف سياحي يأتيه الناس من حلب و دمشق وحمص وطرطوس، إلا أن أصحاب المقاهي شوهوا أهم معالم النهر"(56).

55-لرواية، ص 37، ص 16، ص 75.

56-لرواية، ص 37، ص 16، ص 75.

وتصف أم سليم وسائل الاتصال الحديثة التي أدخلت إلى القرية كالمذياع والتلفاز والأدوات الكهربائية الأخرى التي تمثل المظهر المادي البحت للتقدم، ثم تعلق قائلة:بس رزق الله على أيام زمان ، كانت الناس تحب بعضها ، خلص... الابن ما عاد يتعرف على أهله، و الإخوة ما بيحكوا مع بعضهم"(57). وتعكس هذه الرؤية الموقف الرومانسي للكاتب من التطورات التي طرأت على القرية وتمثل تناقضا صارخا، إذ واكب التطور المادي تراجع ملموس في القيم الإنسانية العالية وتخلخل واضح في الروابط الأسرية.

وألقى الاسترجاع الضوءعلى جانب من ماضي إنانة (ص 111)، وبعض ذكريات أم سليم مع زوجها الراحل (ص 100) ، كما وظف للكشف عن سر نفور إنانة الشديد من العقيد، عندما استعادت ذكرى ذلك اليوم المشؤوم: "شاهدته يمسك "جهيدة" عنوة من شعرها وهي تسقي عنزاتها ويقبلها . بكت الفتاة، ولكنه يدلا من أن يتركها وشأنها، أسندها إلى حائط الجسر، وألصق جسده الكبير بجسدها النحيل وراح يضغط عليها....ترسب هذا المشهد في أعماق نفسها وكادت تنساه، وعندما أمسك حسان بإنانة من شعرها بعنف وقبلها استيقظ ذلك المشهد، فكرهت العقيد مقتا شديدا (ص 280)، وهذا يؤكد أثر المكبوتات في سلوك الشخصية، وهو أمر يردده حليم بركات مرارا في الرواية وسيرته الذاتية على السواء.

ويتجلى البعد الرومانسي في أساليب السرد من خلال حماس الكاتب الشديد للتراث الشعبي والذي يصل حد التطرف عندما يزعم أن الناس في "كفر الرمان" يفضلون سماع سيرة بني هلال على ما يقدم في المذياع والتلفاز من أغنيات وتمثيليات عربية و أجنبية:"كثيرا ما عادوا يتجمعون حول من يقرأ لهم تغريبة بني هلال وقصص الزير سالم.....فاستأنسوا بها أكثر بكثير مما كانوا يستأنسون بنجوم السينما والتلفزيون من عرب وأجانب "(58)، كما كان أهل الضيعة يفضلون سماع مرشد السعدي الذي كان يجيد الغناء والعزف على آلة

57-لرواية، ص 37، ص 16، ص 75.

58-الرواية، ص 254، ص 153.

المجوز" في وقت تراجعت فيه الموسيقى والغناء:" الأصوات تتكرر ببلادة وإزعاج يفقد الإنسان صوابه وقدرته على التحمل(59). وشتان ما بين احتفالات الأعياد في "كفر الرمان" بين الأمس واليوم، إذ فقدت تلك الاحتفالات طعمها الرائع المميز الذي كان لها في الماضي(ص 149)، وقد أشرنا إلى أسف إنانة عندما أزيلت الصخرة التي تقع عند مدخل الضيعة(ص 162)، واحتجاجها على انتشار المساكن الحديثة التي أدت إلى تشويه منظر القرية.

وأغلب الظن أن هذه النزعة الرومانسية التي تشد الكاتب إليها وتدفعه إلى التشبث بالتراث والعودة إلى الماضي جاءت نتيجة تلقائية لاغترابه وعودته إلى الجذور، إذ يقول في سيرته الذاتية:"أحببت شجرة الصفصاف، ليس لأنها تبكي وتهبط دموعها إلى النهر فتحدث دوائر تتلاشى في بعضها. وليس فقط لأن رؤوس أغصانها المتدلية ترسم أعينا متتابعة على سطح الماء كلما حركها الهواء. أحب شجرة الصفصاف لأنها تنكفيء على ذاتها وجذورها. كلما كبرت في العمر، انحنت أغصاني نحو جذوري"(60).

ولا يعني هذا أن الرومانسية تسيطر على جو الرواية، ذلك أن الكاتب منفتح على كافة المذاهب الأدبية بحيث يصعب أن ننسب روايته لمذهب بعينه، لأنها أمشاج من مذاهب شتى: فيها شيىء من الوجودية وشيء من الواقعية النقدية التي تركز على نقائص المجتمع ، وفيها من الواقعية الاشتراكية عطفه على الفقراء والمظلومين وانتصاره لقضاياهم وكلها متداخلة، ومن هنا أطلقنا عليها "الرواية الكرنفالية".

٤

من الظواهر اللافتة في لغة السرد والحوار سيطرة اللهجة العامية على الحوار بصورة شبه كاملة، في وقت طغت فيه الفصحى الرائقة على لغة السرد.

ويبدو أن انحياز حليم بركات لعامية الحوار يعبر عن فهمه لوظيفة اللغة

59-الرواية، ص 254، ص 153.

60- حليم بركات، طائر الحوم، ص 80.

فهما "فوتوغرافيا" -أي أنه لا بد من إجرائه بلغة صاحبه حرفيا؛ مما يؤدي -فيما نرى- إلى غموض وضبابية في دلالات اللغة نظرا لتعدد اللهجات في البيئة الواحدة.

وقد انقسم المبدعون والنقاد والدارسون- على مستوى الوطن العربي- حول هذه القضية بين مؤيد ومعارض لاستخدام العامية في الحوار، بينما اتخذ فريق ثالث موقفا وسطا يقوم على المزج بين العامية والفصحى أو ما يسمى بالعامية المتفصحة، بيد أن تجربة محمود تيمور الذي استخدم العامية في الحوار ثم عدل عنها إلى الفصحى تدفعنا إلى الوقوف بقوة إلى جانب استخدام الفصحى(61).

ويسوق حليم بركات اللهجة العامية على ألسنة الشخصيات التي تمثل كافة الشرائح، فتتحدث بها إنانة الجامعية المثقفة والعقيد حسان، كما ينطق بها نساء المزارات الأميات(62)، ولا يستخدم الفصحى في الحوار إلا في مواطن محدودة للغاية كالحوار الذي دار بين إيمان و والدها عندما لحقته إلى ظاهر القرية لتمنعه من صيد الطيور:

"قال والد إنانة: كيف تسمحين لنفسك أن تفرضي على مواقفك وأنت ابنتي؟

-أنا لا أعتدي على أحد، كل ما أريده أن أمنع الاعتداء عليّ وأعيش حرة .

-تعتدين على حقي في الصيد.

بل أدافع عن حق الطيور بالحياة.

-الله خلق الطيور في خدمة الإنسان.

61- انظر: محمد فتوح، لغة الحوار الروائي، فصول، مرجع سابق، ص 83.
من التفصيل انظر: لمزيد
أ- د. شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967، ص 290.
ب- حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل، بيروت، ط 3، 1979ص94.
ج- عيسى عبيد، إحسان هانم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964 المقدمة ص ع.

62- انظر الحوار بالعامية في الصفحات : 21، 27، 28، 32، 71، 72، 121، 125، 134, 135 ، 135، 165، 175، 189، 192، 293، 203، 204، 230، (257، 259)، (271، 272).

والمرأة في خدمة الرجل؟ والأولاد في خدمة الأهل؟ والضعيف في خدمة القوي؟ والفقير في خدمة الغني؟ أية معتقدات هذه التي تجعلك سيد الكون وتسخر لك كل شيىء ؟ كل المخلوقات وجدت لخدمتك. العالم ومخلوقاته وجدت لخدمتك! ما أعظم شأنك!"(63).

ويكشف الحوار عن عمق الهوة التي تفصل بين إنانة وأبيها، أو الجيل الجديد المتمرد والجيل التقليدي المحافظ الذي يعاديه الكاتب.

وقد عمد حليم بركات إلى اختراق كل المحرمات في الحوار الذي يجريه بالعامية بين معظم الشخصيات، إذ تعددت مواطن السخرية من الدين مثل سؤال أم سليم زوجها المتوفى وكأنها تحاوره:"دخلك في مصاري عندكم، ويقدر الواحد يبرطل ليدخل الجنة"(64).

وفي زيارة تالية لقبره تسأله:"كيف تتوزع الأرواح في الجنة؟ هل هناك مناطق خاصة للمسلمين ومناطق للمسيحيين ومناطق لليهود؟"(65).

وأم سليم هنا تحولت إلى بوق للكاتب استخدمها لنشر آرائه المناوئة للأديان كلها.

"إن أشخاص الرواية يجب أن يتصرفوا بالشكل الذي نتوقع منهم أن يسلكوه، حتى أننا نتنبأ بنهاياتهم أو مصائرهم. فإذا لم تظهر هذه الحقيقة، وأجبرهم المؤلف على أن يسلكوا طريقا لا نتوقعه نحن، عندها نميل إلى الاعتقاد بجنوح الرواية عن الواقـــعية "(66).

ويشير إدوارد بلشن إلى لغة الحوار فيقول: "من الأفضل تجنب استعمال اللهجات، إذ أنها تضع صعوبات أمام القارىء في مناطق أخرى من البلاد. ومن الصواب تماما أن تجعل شخصية تتكلم كلاما غير فصيح لأنها اعتادت ذلك. والشيىء نفسه ينطبق على اللغة الفصحى المتماسْكة. ينبغي أن تتلاءم اللغة مع

63- الرواية، 198.

64-65- الرواية، ص 39.

وانظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر، اللاذقية، ص 11.

66- إليزابيث بوين، الشخصية في صناعة الرواية، ترجمة سميرة عزام، مجلة الآداب، بيروت، فبراير، 1975، ص 33.

الشخصية. فأنت تعرض أناسا كما هم وليس كما تريد أن يكونوا عليه. يجب على الروائي أن يسمح لمخلوقاته أن تتحدث بمفرداتها الحقيقية"(67).

وينتشر الجنس المكشوف في الرواية بشكل يصل حد الاسراف والتطرف، إذ يرد على لسان معظم الشخصيات، حيث يعرض الكاتب التفاصيل الدقيقة التي تمثل صراحة جارحة، كما يرى في البوح به نوعا من التحرر من المكبوتات:" لم تخجل إنانة من وصف الأشياء بأسمائها الحقيقية، وبصراحة متناهية ودون رقابة"(68)، ويوغل في تعميم هذه الصفة على أهل الضيعة في معرض حديثه عن أبي عصام الذي كان يعشق النكات الجنسية إذ يقول:"كثيرا ما يضحك أهل الضيعة- وخاصة النسوة- لنكاته الجنسية دون حرج أو اشمئزاز مهما بلغت بذاءتها. بل على العكس يزداد ضحكهم بقدر ما تزداد البذاءة"(69).

وفي العديد من مواقف الحوار يذكر الجنس دون حرج أو مواربة؛ مما يؤكد إسقاط موقف الكاتب الذي يعشق الطرائف الجنسية على أمزجة شخصيات الرواية(70).

ولا شك أن الكاتب تجاوز كل الحدود في التركيز الشديد على الجنس المكشوف والشبقية لتكتمل دائرة التمرد في الرواية على كافة المواضعات السياسية والدينية والاجتماعية؛ مما يتنافى مع الحد الأدنى للأخلاق والأعراف والتقاليد والديانات.

وينتهي بنا المطاف إلى أسلوب حليم بركات الذي يتسم بالمزج بين العديد من القوالب التي تتداخل في الرواية، إذ يستخدم قصيدة النثر التي تصل أحيانا سبع صفحات كاملة(ص 180- 182)، وقد يقتصر الأمر على مقطع أو مقطعين يفتتح بهما بعض الفصول نحـــــو:

67- ادوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، مرجع سابق، ص 23، 24.

68- 69- الرواية، ص 44، ص 104.

70- انظر، طائر الحوم، الصفحات: 32، 42، 52، 55.

وانظر الجنس في إنانة النهر، الصفحات: 68، 74، 88، 90، 89،

100، 101، (104، 107)،109،110،124،(127،129)

160،166،214،215،218،219،226،227.

"في الأيام الأولى

حين كان النهر يتدفق نقيا وعذبا

في البدايات الأولى من مطلع فتوتها

كانت حياتها خالية من الهموم

في البرهة الأولى وقد بدأت الشمس تشرق،

وتلون الغيوم المتناثرة كأحلامها،

بعد يومين من الأجواء المضطربة

خرجت إنانة من غرفتها، وقد بدأت تألف الاسم الجديد الذي اختارته لنفسها.."(71). ومن الملاحظ هنا أن الشعر يتوحد مع السرد الذي يليه ولا ينفصل عنه، إذ يلتحم آخر بيت من المقطوعة مع ما يليه من النثر. وقد يرد الشعر أحيانا في ثنايا السرد(ص 40)، كما يختم به بعض الفصول (ص 34).

وانعكس حبه للتراث الشعبي العربي على لغة الرواية فأورد بعض أغاني الجدات للأطفال (ص 30)، والزجل والمساجلة(ص 120)، وذكر بعض أغاني الأفراح (ص 152)، كما استشهد من الشعر الشعبي بثمانية أبيات من سيرة بني هلال (ص 217)، إضافة إلى فيض من الحكم و الأمثال السائرة نذكر منها على سبيل التمثيل:"عادت حليمة لعادتها القديمة "وتيتي تيتي، مثل ما رحتي متل ما جيتي"(72).

واقتبس نصوصا مطولة من الإنجيل(ص 151، 152، 169، 236) تتصل بتقاليد الأفراح و الأكاليل و الأعياد الدينية المختلفة، وتدل عل دراية واسعة بهذه الأمور في الدين المسيحي.

وتتسم لغة حليم بركات السردية بالحيوية واعتماد الفواصل والقفزات الذهنية السريعة، والبحث عن الصور العصرية الطريفة بعيدا عن التقليد، وأداته المفضلة هي التشبيه نحو قوله: "انتشر الخبر إنتشار الوباء" (ص 255)،

71- الرواية، ص 7.

وانظر قصيدة النثر في الصفحات: 81، 120، 152، 159، 277،

72- الرواية، ص 193، ص 215.

وانظر الأمثال والحكم في الصفحات : 73، 79، 89، 97، 101،102، 112،121، 140، 167، 235، 265، 273.

أو "جلس على الكرسي منكس الرأس كراية جيش مهزوم (274) أو قوله يصف الزجال أبا نايف بعد موت صديقه مرشد السعدي: "بعد موت مرشد شعر أبو نايف أنه تحول فجأة إلى طائر بجناح واحد"(246).

ومن سمات لغته الأخرى ظاهرة التراكمية في عرض الثنائيات الضدية نحو قوله يصف إنانة وهي تقف أمام المرآة: "لبست أقنعة للخير والشر، وللشراسة والوداعة، وللغضب والاستكانة، وللكره والمحبة، والدفء والبرودة، والظلمة والنور، وللفرح والحزن ،وللصخب والهدوء، وللتمرد والخضوع، والانفعال والتأمل وغيرها وغيرها"(73).

وكثيرا ما يحرص على استقصاء الصورة بكل تفاصيلها نحو وصفه لفيضان النهر قائلا: "جرف الطوفان في طريقة جميع المقاهى من أساسها كأنها كانت علبا فارغة صغيرة هزيلة من الكبريت. جرفها في طريقه هي وعظام الدجاج وحسك الأسماك وعلب الكولا وزجاجات البيرة وقشور البطيخ و أصداء الأغاني السقيمة، وعاد صافيا مثلما عرفته في طفولتها الأولى"(74).

وتشف لغته وتقترب من لغة الشعر حين تتأجج العاطفة أو يصف الطبيعة نحو قول إنانة تصف فتى أحلامها:"أدخل حديقته وأضيع في غاباته و أخوض بحره وأرتدي غيومه. أتظلل به وأتعرض لأمطاره و عواصفه. هو بحري و أنا شاطئه. أنا بحره وهو شاطئ. أسعى لانفراج شفتيه، و أدخل تحت جلده فأختبئ مطمئنة. تضيع أصابعه في غابة شعري الكثيفة، ويلبس جسدي قميصا متوهجا بالألوان فتتلاشى حدوده في حدودي..."(75).

73- الرواية، ص 138.

وانظر د. عبد الكريم الأشتر، دراسات في أدب النكبة، دار الفكر، دمشق، 1975، ص 38.

74- الرواية، ص 134.

75- الرواية، ص 279.

وانظر الصفحات: 207، 251.

ولم تخل الرواية من أخطاء يتكرر بعضها في سيرته الذاتية نحو قوله عن إنانة:"وهي الطموحة التي تتطلع إلى غد مشرق(ص 256)، ومعلوم أن "طموح" من الصفات التي يشترك فيها المذكر والمؤنث، ويجمع "جناح" على "جوانح"(ص 125). ومن الأخطاء النحوية قوله: "أخذ يتضايق من أخ زوجته"(ص 79) وحق الأسماء الخمسة أن تجر بالياء عند الإضافة، إلا أن هذه الأخطاء محدودة للغاية، ولا تطعن في قدرة الكاتب وتمكنه من ناصية اللغة التي مزج فيها بين ألوان شتى من وسائل التعبير.

وأغلب الظن أن هذا التنوع والتداخل في عناصر الرواية يعكس ما يجري في الحياة العربية من تداعي القيم واختلاط الحابل بالنابل، وضبابية الرؤى على كافة الأصعدة.

الخـــــــــــلاصة

كتب حليم بركات رواية "إنانة والنهر" 1995، وتدور معظم أحداثها في قرية "كفر الرمان" السورية عبر فترة زمنية متطاولة تبدأ من أواخر العهد العثماني وتنتهي أوائل السبعينات.

- عالجت الرواية هموم الريف السوري سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، إلا أن القضية المحورية التي شكلت "البؤرة" كانت حرية المرأة ونضالها من أجل الخلاص من العبودية والمهانة؛ مما يشير إلى تحول جذري في توجه الكاتب الذي سيطر البعد السياسي على رواياته السابقة إضافة إلى سيرته الذاتية "طائر الحوم".

- حشد الكاتب عددا كبيرا من الشخصيات تمثل في مجموعها مجتمع القرية عبر ثلاثة أجيال، ورصد أهم التطورات التي طرأت على نمط المعيشة و أساليب التفكير، وركز على الجيل الثالث أشد التركيز؛ لأنه الجيل الذي حقق إنجازات كبرى. و رغم التطور المادي الذي تحقق في عهد الاستقلال ، إلا أن الثمن كان باهظا ، حيث تفككت العلاقات الأسرية وسيطر الطمع والخواء الروحي على النفوس وانتشرالفساد في كل الاوساط..

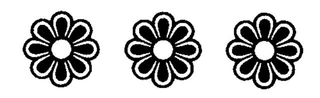
- عكست النهايات رغبة الكاتب أكثر مما صورت حركة الواقع، إذ سجلت النهايات انتصار الشخصيات الخيرة وتحرر المرأة وتراجع القوى المعادية لها، وتلك نظرة طوباوية يصعب الاقتناع بها.

- أسقط حليم بركات أيديولوجيته الفكرية على شخصياته، فعرض الأغنياء ورجال الدين والموالين للسلطة في إطار أسود منفر، بينما عرض الشخصيات التي تنتمي لطبقة السفح في إطار أبيض. أما الطبقة المتوسطة فعرض منها شرائح متنوعة منها الأسود ومنها الأبيض ومنها الرمادي، وكانت "إنانة" هي الشخصية المحورية الأولى التي تدور في فلكها معظم الشخصيات، وقد منحها صفات إيجابية تقربها من الكمال.

- استخدم في السرد الأسلوب الملحمي إضافة إلى أحد عشر نوعا من الأساليب المساندة كالاسترجاع والمونولوج والحلم والمشهد المسرحي والمذكرات والاعتراف وغيرها؛ مما أعطى الرواية شكلا كرنفاليا اختلطت فيه الألوان فتطابقت مع ما يجري على أرض الواقع من خلط وتشويش، كما أخذ الكاتب من كل مذهب بطرف بحيث يصعب على الدارس أن ينسب الرواية لمذهب بعينه.

- سيطرت اللهجة العامية على الحوار سيطرة شبه تامة، كما تعددت فيه الألفاظ المكشوفة في صراحة جارحة تناولت مواقف جنسية تحفل بالإثارة والشبقية. وهذه الاختراقات الجنسية جاءت متوافقة مع الاختراقات الدينية التي تعكس أيديولوجية الكاتب في دعوته إلى التحرر من المعتقدات الدينية والمكبوتات الجنسية.

-هيمنت اللغة الفصحى على لغة السرد التي جاءت رائقة حية بعيدة عن الصور والقوالب الجامدة المحفوظة، بيد أنها لم تخل من أخطاء نحوية وتعبيرية محدودة.



الإيقــاع الداخـــــلي
في
القصيدة العربية المعاصرة

الدكتور: خـــالد سليمان
جامعة اليرموك -الأردن-

ملخص

تقدم هذه الدراسة مفهوما معاصرا و متطورا لإيقاع القصيدة . ويرتكز هذا المفهوم على نقطتين أساسيتين، هما :

1- للإيقاع الشعري مستويان : المستوى الخارجي الصوتي، و المستوى الداخلي غير الصوتي . أما المستوى الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار، ومحسنات بديعية، وما إلى ذلك و أما الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، و إنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

2- إذا كان الإيقاع الخارجي قابلا، بطبيعته، للتقعيد والنمذجة، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل، بطبيعته، لذلك. وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعَه الداخلي الخاص به.

ما الإيقاع الداخلي ؟

العلاقة بين الإيقاع "rythm" لغة و مصطلحا، وبين الحركة المنتظمة علاقة قائمة كثيرا ما أكد عليها الباحثون، ليس في اللغة العربية وحدها، و إنما في اللغات الأوروبية التي اشتقت مصطلحها من الكلمة الإغريقية "ruthmos" (1). وقولهم "حركة منتظمة" يعني حركة تتوافر فيها عناصر معينة، لخصها بعضهم في ثلاثة عناصر أو "لوازم" هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام و المعاودة الدورية (2).

وتوفر هذه اللوازم يؤدي إلى عملية توقع معين تحدث في النفس. ولا يعني هذا حتمية وقوع المتوقع في جميع الأحيان. وقد عبر شيخ النقاد الغربيين في النصف الأول من هذا القرن، I.A. Richard عن عملية التوقع هذه بقوله: "إن هذا التوقع، في أساسه، لا شعوري. فتعاقب المقاطع على شكل أصوات أو صور لحركات الكلام من شأنه أن يهيىء الذهن لتعاقبات أخرى من هذا النمط دون غيره" (3).

ومن هنا جاء تعريف هذا الناقد للإيقاع مركزا على عنصر الصوت فيه، كما يركز على أهمية عنصر التوقع، فقال: "هذا النسيج الذي يتألف من التوقعات و الإشباعات وخيبة الظن والمفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع " (4).

والصلة بين الإيقاع في الشعر وبين الإيقاع في الموسيقى صلة قائمة باستمرار. ولعله مما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن مفاهيم علم العروض ومصطلحاته، مما هو متعلق بالشعر في العربية، كانت هي الوسائل الأولى إلى شرح الإيقاع الغنائي، حيث أخذ الموسيقيون العرب في القديم يسيرون في تدويناتهم و أبحاثهم على نهج علم العروض في تقطيع أزمــــنة النغــمات إلى

---

(1) خالد سليمان: «الإيقاع في شعر خليل حاوي»، مجلة أبحاث اليرموك (جامعة اليرموك)، مج 7، ع1، 1989(قيد الاصدار).

(2) محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976: ص 043

3- A.RICHARD: PRINCIPLES OF LITERARY CRITCISM, ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL R 1976. P 103.

(4) نفسه، ص 106

وحدات من التفاعيل. وعندما تعرضوا لشرح الإيقاع الغنائي فإنهم قاسوه على الإيقاع الشعري، وصاروا يقابلون وحداته بالتفاعيل العروضية(5).

إن ما سقناه، على إيجازه، يمكن أن يفسر لنا بعض الأسباب التي ما زالت تجعل الحديث عن الإيقاع الشعري يتجه إلى مستواه الصوتي. وليس هذا التوجه قاصرا على الدراسات العربية، بل ينطبق على كثير من الدراسات الغربية أيضا.

لقد بدأ الحديث أخيرا يتجه إلى ملاحظة مستويين في الإيقاع: مستوى خارجي، ومستوى داخلي. لكن الذي يلاحظ أيضا أن الحديث في المستويين ما زال يقتصر على الجانب الصوتي. ذلك أن كثيرا من هذه الدراسات التي تتحدث عن الإيقاع تجعل الإيقاع في مستواه الخارجي يتمثل في الوزن، والقافية، وما يلحق بهما من تنويع، بينما تجعل الإيقاع في مستواه الداخلي يتمثل في ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة ، أو تجربة الشاعر، أو نفسيته......الخ.

وعليه فإننا نجرؤ على القول هنا، إن كثيرا من تعريفات الإيقاع الداخلي مما نقرؤه- وليكن كلامي قاصرا على العربية، احترازا- لم تنجح حتى الآن في تعريفه بشكل واضح يحدد دلالته و يميزه من المستوى الآخر للإيقاع، أي المستوى الخارجي، وهو المستوى الصوتي، كما قلنا. و يكفي في هذا المقام أن نشير إلى عدد من هذه التعريفات لنتبين مقدار الانفلات الذي ما زال يحيط بمفهوم الإيقاع الداخلي، و شيوع الخلط بينه و بين الإيقاع الخارجي.

يقول أدونيس عن الإيقاع، و إن كان لا يسمى هذا الإيقاع صراحة إيقاعا داخليا(6):

> الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنـــــغم : القافية، الجناس، تزاوج الحروف و تنافرها، هذه كلها مظــــاهر أو حالات خاصة من مبادىء الإيقاع و أصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس و الكلمة ، بين الإنـــسان و الحياة .

(5) عدنان بن ذريل:« الإيقاعات العربية »، مجلة المورد(العراق)، مج 13، ع 4 1984، ص13.

(6) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت ، ط 4، 1983، ص 94.

ويقتبس الدكتور مروان فارس هذا التعريف لأدونيس، ويـــزيد عـــليه قائلا(7):

« انطلاقا من هذه الوجهة التي تعيد الإيقاع إلى الداخل، تتولد الحاجة لقياس التناسق و التساوي و التقارب، وحتى التضاد و الانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة ».

ويقول الياس خوري في دراسة تناول فيها قصيدة بدر شاكر السياب« أنشودة المطر » وهو بصدد التفريق بين مستويي الريقاع الداخلي والخارجي(8):

« لم يعد الوزن حاجزا. صارت التفعيلة إطارا. الشاعر هو الذي يحدد عبر الإيقاعين الداخلي و الخارجي إيقاع قصيدته. مع هذه الحرية النسبية لم يعد هناك من ضابط سوى مبنى القصيدة نفسها، نموها الدرامي، وعلاقاتها الداخلية، وكلماتها و صورها. »

ولعل التفريق بين الايقاعين الداخلي و الخارجي الذي ورد في بحث للدكتور علوي الهاشمي قدم لمؤتمر "النقد الأدبي الثالث" الذي عقد في جامعة اليرموك في شهر تموز من عام 1989، يعتبر خطوة جيدة في هذا السياق، من حيث تمييزه بين المستوى السمعي/ الصوتي و المستوى الفكري/ البنائي للإيقاع(9).

إن من شأن هذا الانفلات في مفهوم مصطلح الايقاع الداخلي و الخلط بينه و بين الإيقاع الخارجي، أن يجعل الحديث فيه، ، وفي تتبعه في النص الشعري حديثا مشتتا وغير مقنع. لننظر في هذا المقطع من قصيدة محمود درويش " يطير الحمام" (10).

---

(7) مروان فارس :« في بنية الإيقاع عند حاوي »، الفكر العربي المعاصر (بيروت) ع 26، 1983، ص 73.

(8) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986، ص 50.

(9) علوي الهاشمي:« جدلية السكون المتحرك :مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي » (من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك 24- (1979/7/26).

(10) مجلة الكرمل، ع 11، 1984، ص 48.

يطير الحمام
يحط الحمام
أعدّي لي الأرض كي أستريح
فإني أحبك حتى التعب..
صباحك فاكهة للأغاني
وهذا المساء ذهب
ونحن لنا حين يدخل ظل إلى ظله في الرخام
و أشبه نفسي حين أعلق نفسي
على عنق لا يعانق غير الغمام
وأنت الهواء الذي يتعرى أمامي كدمع العنب
وأنت بداية عائلة الموج
حين تشبث بالبر، حين اغترب
وإني أحبك أنت بداية روحي و أنت الختام
يطير الحمام
يحط الحمام

أننا حين نتكلم عن إيقاع هذا المقطع المتمثل في تكرار التفعيلة "فعولن" التي بنيت عليها القصيدة، وحين نتكلم عن تردد مجموعة من القوافي فيه:

ذهب/ تعب/ عنب/ اغترب، رخام/ غمام، حمام/ ختام، وحين نتكلم عن توازن قائم على تضاد الألفاظ فيه: يطير/ يحط، صباح/مساء، موج/ بر، استريح/ تعب، وحين نتكلم عن تردد بعض الحروف في كلمات متعاقبة أو متقاربة، مثل "اللام" في: يدخل/ ظل/ إلى ظله، أو " العين" و "الغين" و "القاف" في : أعلق/عنق/ يعانق/ غير / الغمام، وما إذا كان مثل هذا التردد قد خلق نوعا من الإيقاع في الجملة أولا ، و في النص ثانيا، فإننا في الواقع نتكلم عن مستوى خارجي في هذا الإيقاع، هو المستوى الصوتي، الذي نتمثله كما قلنا عن طريق السمع.

أما حين نتكلم عن تلك الحركة الواقعة بين ما تفيده الجملتان: يطير الحمام/ يحط الحمام، وكيف شكلت هذه الحركة حركة داخلية في نسيج القصيدة، توافرت لها عناصر إيقاعية من تكرار و تماثل وانتظام، وكيف تشكل كل ذلك في مجموعات الصور التي احتواها المقطع والقصيدة، فإننا حينئذ نتكلم عن مستوى آخر من مستويات الإيقاع، وهو المستوى الداخلي الذي لا نتمثله عن

طريق السمع، كما تمثلنا المستوى الأول.

الإيقاع الداخلي، إذن، حركة بدوره، لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة، أو في نسيجها غير الصوتي، وهي حركة مستترة غير مسموعة، كثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة و رسالتها.

ولكن هل ينبغي اعتبار كل حركة في نسيج القصيدة إيقاعا؟ الجواب: كلا. فكما أن سقوط للقلم، مثلا، عن الطاولة مرة واحدة، أو سقوطه أكثر من مرة في أزمنة متفاوتة، ولمسافات غير متساوية، لا يعتبر من قبيل الحركة الإيقاعية، كذلك فإن حركة القصيدة

و صورها، إذا لم يتوفر فيها ما اشترط في حركة الإيقاع الصوتي من تماثل وتكرار وانتظام و توقع، فإنه لا ينبغي اعتبارها إيقاعا.

ولمزيد من التوضيح، سنشير إلى نصين شعريين تقليديين، وذلك حتى لا ينصرف الظن إلى أن الإيقاع الداخلي - بهذا المفهوم الذي أوردناه - يقتصر على القصيدة المعاصرة فقط.

في قصيدة للشاعر محمود سامي البارودي (1839ـ 1904) نظمها خلال فترة نفيه إلى جزيرة "سرنديب"، بعد فشل ثورة عرابي عام 1882، ومطلعها :

ترحل من وادي الأراكة بالوجد فبات سقيما لا يعيد ولا يبدي(11)

يمكن القول أن إيقاعها الداخلي تشكل من حركتين رئيستين، وتكونت كل منهما بدورها من حركتين فرعيتين. بدأت الحركة الأولى من نقطة تمثل ذات الشاعر وقد وقع عليها ما ترتب على فعل الترحيل من آثار نفسية مدمرة، إلى نقطة أخرى من ماضيه تمثل الفترة العسكرية من حياته(نقطة:ب) . أما سبب هذه الحركة فهو محاولة الشاعر العثور على ما من شأنه أن يمكنه من تخفيف ما ترتب على فعل الترحيل. وقد بدا للشاعر أن استرجاع ماضيه العسكري استرجاعا ذهنيا من شأنه أن يقوم بذلك. لكنه، بعد أن تتم عملية الاسترجاع الذهني للماضي العسكري، يكتشف أن ذلك لم يفلح في تخفيف الدمار النفسي

(11) ديوان البارودي :تحقيق على الجارم و محمد شفيق معروف، دار المعارف، مصر، 1971، ج ا، ص 252- 258.

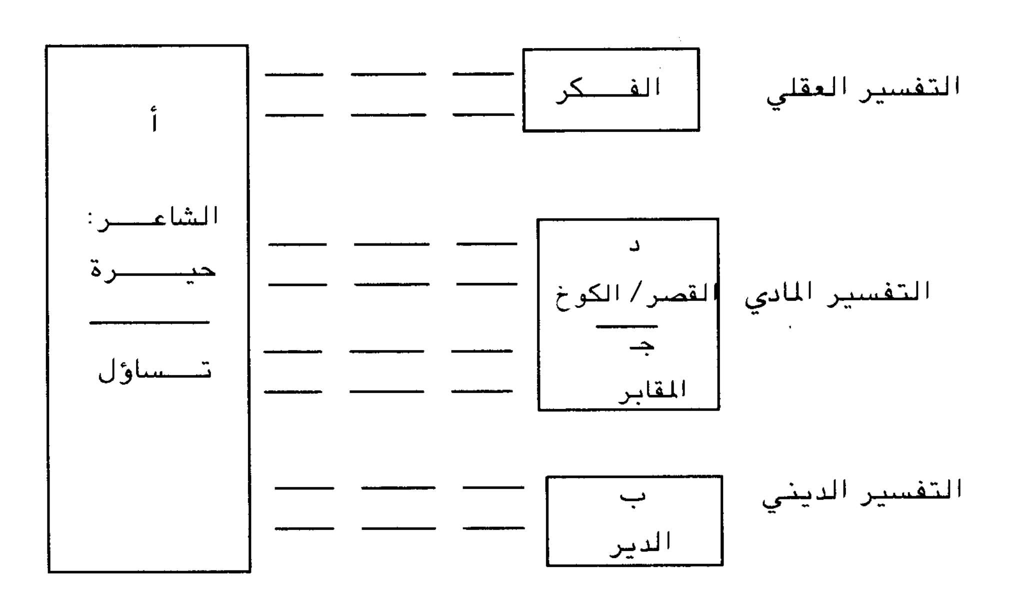
الغارق فيه. وهذا ما يعيد الحركة بالتالي إلى النقطة التي بدأت منها، أي إلى النقطة "أ".

ولا ييأس الشاعر، فيقيم الحركة الثانية في القصيدة. وتتمثل في التحرك إلى نقطة أخرى (ج)، هي في الوقت ذاته جزء من الماضي، لكنه جزء مختلف عن سابقه إنه فترة صباه ولهوه. وما يحدث في الحركة الأولى يحدث هنا، إذ تفشل محاولة الاسترجاع الذهني للجانب الآخر من الماضي في تحقيق ما عجزت عن تحقيقه الحركة الأولى. و هكذا يرتد إلى الذات في لحظتها الحاضرة متلمسا فيها ما عجزت عنه الحركتان، لتنتهي القصيدة بافتخار الشاعربذاته، في لحظتها الحاضرة، كما قلنا. و يمكن لنا تمثل الحركتين من خلال الرسم التوضيحي التالي:

أ		ج / ب
ذات الشاعر و قد وقع عليها ما ترتب على فعل الترحيل	4	ج ماضي الشاعر الغزلي
	3	
	2	ب ماضي الشاعر العسكري
	1	

وفي قصيدة للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (1890-1597) بعنوان "الطلاسم"(12)، نرى حركة داخلية تشكل إيقاعا أكثر تنوعا مما رأيناه في قصيدة البارودي. و يمكن تمثل هذه الحركة على النحو التالي:

(12) ديوان إيليا أبي ماضي: دار العودة، بيروت، 5ت، ص 191-214.



و تبدأ حركة القصيدة من النقطة(أ) التي تمثل الشاعر و قد تملكته مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا المتعلقة بأصله و خلقه كإنسان، و برحلة حياته و مصيره ، وهل هو مخيّر أم مسيّر ؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الإنسان، وما زالت، منذ وجد. و إذ كان الإنسان قد وقف أمام هذه التساؤلات و حاول أن يجد لها تفسيرا من خلال أساطيره . أو من خلال فلسفاته ، فإن الأسئلة ذاتها ما زالت قائمة. و أبو ماضي في إثارته لها لم يكن الأول و لن يكون الأخير.

قلنا إن القصيدة تبدأ من النقطة (أ) متجهة إلى النقطة (ب) التي تمثل تفسيرا دينيا للتساؤلات المثارة في الجزئين الأول و الثاني من القصيدة. و سواء ربطنا هذا التفسير الديني بالتفسير الأسطوري أو بالتفسير السماوي ، فإن النتيجة واحدة. لقد عجز هذا التفسير في نظر الشاعر عن الإجابة. ولذلك ترتد الحركة إلى الذات التي تمثل محور التساؤل، أو لنقل: ينطلق منها التساؤل.

وفي الدورتين « ج » و «د» تتجه الحركة ثانية إلى مصدر آخر من مصادر المعرفة الانسانية ، وهو التفسير المادي، كما نرى. و يعجز هذا التفسير أيضا

عن الإجابة، كما عجز التفسير السابق، فترتد الحركة إلى الذات.

و أخيرا تتجه الحركة إلى «هـ» التي تمثل تفسيرا ثالثا هو التفسير العقلي.

و كما فشلت التفسيرات السابقة، يفشل هذا التفسير بدوره، و ترتد الحركة بالتالي إلى الذات لتنتهي هناك.

أنني جئت و أمضي و أنا لا أعلم
أنا..و ذهابي كمجيئي طلسم
و الذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم
لا تجادل ذا الحجا من قال إني...
لست أدري.

يمكن القول إذن: إن الإيقاع الداخلي في النص الشعري حركة مجردة من عنصرها الصوتي، فهي حركة متكررة و متماثلة و منتظمة، تكمن في بنية القصيدة أوفي نسيجها غير الصوتي. كما أن هذا المستوى من الإيقاع غير قابل للتقعيد أو النمذجة، شأن الإيقاع الخارجي. و الصفحات التالية تتناول هذا المستوى من الإيقاع ، بالمفهوم الذي أوردناه، في ثلاثة نصوص شعرية لشعراء مختلفين ، لهم مكانتهم في خريطة الشعر العربي المعاصر.

النص الأول لعازر عام 1926(13) خليل حاوي

تتكون القصيدة من سبع عشرة دورة ، تحمل كل دورة منها عنوانا فرعيا مستقلا. و جاءت القصيدة في (370) سطرا، مبنية على تفعيلة واحدة هي فاعلاتن(-ب--). وربما يكون من الجدير ذكره أن حاوي لم يستخدم في دواوينه من تفعيلات العروض سوى ثلاث تفعيلات ، هي: فاعلاتن(-ب--) و متفاعلن(ب ب-ب-) و مستفعلن(--ب-). كما أنه لم ينوع في التفعيلات داخل القصيدة الواحدة، و هو في هذا يخالف ما نجده عند كثيرين من الشعراء المعاصرين. وقد نالت «فاعلاتن» عند خليل حاوي الدرجة الأولى من اهتمامه ، يليها «متفاعلن»، ثم «مستفعلن» في الدرجة الثالثة(14). أما الإطار العام الذي تتحرك القصيدة داخله ، فيمكن إيجازه على النحو التالي :

---

(13) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 207-262

(14) خالد سليمان:«الإيقاع في شعر خليل حاوي».............

لعازر، صديق السيد المسيح، يتوفى في يوم كان فيه المسيح غائبا عن الناصرة. و عندما عاد السيد المسيح، ذهبت مريم، و أخت لعازر إليه، وقالت له: لو كنت هنا لما مات أخي. و أجابها السيد المسيح بأن أخاها سوف يقوم من موته. و هكذا يذهب إلى حيث جثمان لعازر، و يعيده إلى الحياة. لكن لعازر ، و قد أعيد إلى الحياة ثانية، يفشل في القيام بدور الزوج تجاه زوجته. و على الرغم من أن لعازر، كان قبل وفاته، قد فقد القدرة

و الرغبة في القيام بدور الزوج ، إلا أن الزوجة ، وقد عاد زوجها إلى الحياة ، يعود إليها الأمل في أن يصبح هذا الزوج قادرا على زرع بذرة الحياة في رحمها . ومن هنا تبدأ مأساتها ، وهي ترى كل محاولاتها لاستثارة الذكورة في زوجها تذهب عبثا.

وتدفعها الرغبة الجامحة في حمل بذرة الحياة في رحمها إلى تمني اقتناصها من قوة شريرة تتمثل في فرسان المغول . و طبيعي أن ذلك لا يحقق لها ما تصبو إليه، فتنهار و تتمنى الموت. لكن شيئا من الأمل لم يكن قد مات بعد في نفسها، فتتمثل الناصري في نومها، لكن الناصري يستعصى عليها ، بحكم طبيعة خلقه و بحكم تكوينه. وتوقن الزوجة أنه لا أمل. فتعود إلى تمنّي الموت الأبدي، لا بل تتمنى التحول إلى قوة شريرة : إلى أفعى تنسج أكفان زوجها الحي/ الميت من أبخرة الكبريت ومن وهج النيوب.

لقد أوضح حاوي بنفسه رموز قصيدته و رسالتها في مقدمة القصيدة. و لسنا بحاجة إلى أكثر من التذكير بأن مناسبة القصيدة تتعلق بفشل أول محاولة وحدة في التاريخ العربي المعاصر، عندما تم الانفصال بين سورية ومصر عام 1961م.

إن الرسالة التشاؤمية للقصيدة ناتجة عن أن عودة لعازر إلى الحياة كانت عن طريق المعجزة الإلهية، ولم تكن صادرة عن رغبة البطل(العازر) الحقيقية في ذلك. أي أن عودة الحياة الحقيقية القادرة على زرع بذرة الخصب من قبل البطل لا يمكن أن تتم إلا إذا توفرت الإرادة و الرغبة للبطل نفسه، وفي ذاته، وبالتالي فإن أكثر ما يمكن للمعجزة الإلهية أن تحققه هو أن تعيد البطل إلى حياة موات لا خصب فيها.

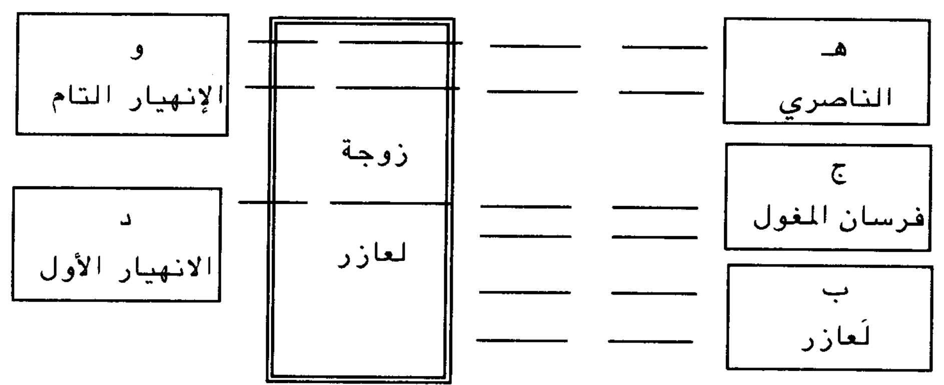
كيف نقلت القصيدة هذه الرسالة؟ لقد تم ذلك من خلال ثلاثة أصوات، هي:

1- صوت لعازر. 2- صوت الشاهد/الراوي. 3- صوت زوجة لعازر.

ويتمثل الصوت الأول في الدورة الأولى كاملة «عمق الحفرة يا حفار»، و في جزء من الدورة الثانية «رحمة ملعونة» ثم في جزء من الدورة الثالثة «الصخرة». و يتمثل صوت الشاهد/ الراوي في جزء من الدورة الثانية، و جزء من الدورة الثالثة. وهكذا يأتي تداخل الصوتين الأول و الثاني في الدورات الثلاث الأولى على نحو تبادلي، و على النحو التالي:

الدورةج الأولى:[عمق الحفرة يا حفار]-لعازر		(الأسطرمن 1-18)
الدورة الثانية [رحمة ملعونة] -الشاهد/الراوي		(الأسطر من 19-28)
	- لعازر	(الأسطر من 29-43)
الدورة الثالثة [الصخرة]	- الشاهد الراوي	(الأسطر من 44-49)
	- لعازر	(الأسطر من 50 -59)

أما صوت زوجة لعازر فيبدأ من الدورة الرابعة:«زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه». و يستمر إلى نهاية القصيدة . و تمثل حركة هذا الصوت في مأساته، و تأرجحه بين اليأس و الأمل ، و الأمل و اليأس ، الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة. و يمكن تمثل هذه الحركة من خلال الرسم التوضيحي التالي :



و تبدأ حركة الإيقاع هنا بالاتجاه من النقطة «أ» التي تمثل زوجة لعازر تواقة إلى الإخصاب، إلى النقطة «ب» التي تمثل لعازر وقد بعث حيا بعد موته

(حركة1). وعلى الرغم من أن زوجة لعازر قد عانت لفترة طويلة موات زوجها وعقمه قبل موته، كما ذكرنا قبل قليل ، إلا أن مجرد عودته إلى الحياة، يعيد فيها الرغبة في الاخصاب قوية و جامحة. و تمتلئ نفسها بالأمل، و تنتشي بالفرحة، و تنعكس هذه الفرحة على البيت بعتباته، وجدرانه، و جرار خمره:

حجر الدار يغني
و تغني عتبات الدار و الخمر
تغني في الجرار
و ستار الحزن يخضر
و يخضر الجدار
عند باب الدار ينمو الغار، تلتمّ الطيوب
عاد لي من غربة الموت الحبيب

لكن هذه الفرحة التي غمرت البيت و ربّته لا تدوم طويلا ، إذ يخيب أمل الزوجة، و تعاني من جديد عقم زوجها . و هكذا ترتد الحركة ثانية (الحركة 2) إلى مدار النقطة «أ» الذي يمثل الزوجة المخذولة.

و يستمر عقم لعازر و مواته. و عبثا تذهب محاولات الزوجة في استثارة رجولته . و يشتد جوعها إلى بذرة الخصب في رحمها. و أمام هذا الصراح، وفي فورة من فورات توقها تتمنى اشباع رغبتها من مصدر شرير، أو من قوة مدمرة تتمثل في فرسان المغول:

جاءت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان، فرسان المغول
هيكل يركع في النار
تئن الكتب الصفراء، تنحل دخانا
في حداءات الخيول

و هكذا تتجه الحركة الثالثة إلى «ج» ثم لا تلبث أن ترتد إلى محور انطلاقها، إلى الذات الجائعة للإخصاب (حركة 4) . لكن الحركة هنا لا تتوقف في هذه الذات التي يتصارع فيها اليأس و الأمل، بل تخترقها متجهة إلى نقطة يتمثل فيها الانهيار الأول (د)فتناشد الموت:

غيّبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي
يا ليالي الثلج في الأرض الغريبة،
غربة الثلج و موت الدرب

و الجدران في الأرض الغريبة.

لكن شيئا من الأمل فيها لم يكن قد مات بعد، فتحاول إغواء الناصري نفسه، و إن كان الإغواء يتم عن طريق الحلم (حركة 5):

سوف أحكي
و أعري جوع صحرائي و عاري
سوف أحكي قبل أن يطرده ديك الصباح
و تمل القيد و المعلف أفراس الرياح

و كما أشرنا قبل قليل، فإن محاولتها مع الناصري تفشل، فتوقن أن لا أمل لها، و يحدث الانهيار التام، لتنتهي حركة الإيقاع بارتدادها من «هـ» إلى «و» في الحركة السادسة و الأخيرة.

وهكذا يتبين لنا أن الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة قد شكلته حركة ناتجة عن تأرجح زوجة لعازر بين اليأس و الأمل، بين الرغبة و الإحباط، بين المقاومة و الانهيار، بين الحياة و الموت ، وهي حركة توفر لها ما سبق أن قلناه من تكرار و تماثل وانتظام.

النص الثاني :

ميلاد عائشة و موتها في الطقوس و الشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى(15)

عبد الوهاب

البياتي

جاءت القصيدة في مائة سطر تقريبا، بناها الشاعر على «مستفعلن»(--ب-)، وقد اتخذت إطار السرد تكنيكا لها ، حيث تقوم عائشة بسرد التجربة التي مرت بها من بدايتها إلى نهايتها. و تضمنت القصيدة خمس دورات تفاوتت في عدد أسطرها، و حملت كل دورة رقما و ليس عنوانا كما رأينا في القصيدة السابقة.

و عائشة كما أشار دارسون آخرون، من بين أهم الرموز التي استخدمها البياتي بإلحاح في أكثر من قصيدة. و على الرغم من أن أدونيس كان قد سبق

(15) ديوان عبد الوهاب البياتي: دار العودة، بيروت ، ط، 1979. مج 2، ص 132- 147.

البياتي في استخدام هذا الرمز، إلا أن عائشة في شعر البياتي أصبحت طاقة مشعة ترتبط بشجرة كثيفة من الرموز الأخرى، من أهمها « عشتار »(16).

تتحدث عائشة في الدورة الأولى عن حب آشور بانيبال لها، و بحثه المحموم عنها. وقد قام بتشييد مدينة بنى حولها الأسوار، و ساق إليها « الشمس مكبلة بالأغلال »، كما ساق إليها العبيد و النار و الأسرى و نهر الفرات، استعدادا لوصول عائشة عندما يتم العثور عليها. و لأن عائشة لم تقابل حبه بحب، يعم الموت المدينة التي أمر آشور ببنائها ، و يجف نهر الفرات.

وفي الدورة الثانية التي جاءت في ستة أسطر فقط، نرى عائشة جارية في سوق النخاسين، تنتظر فارسا تحبه، فارسا بإمكانه أن يعيد الحمرة إلى خدها، و الدم إلى عروقها.

وفي الدورة الثالثة يظهر الفارس، و هو محارب شاعر ساحر، و تعود عائشة/ عشتار إلى الحياة، تبادل فارسها الذي ظلت تحلم به حبا بحب ، و عشقا بعشق. و لأن آشور بانيبال ما زال متعلقا بها فإن عائشة / عشتار و فارسها الشاعر الساحر/ تموز يحاولان التنكر في زي راعيين ليتمكنا من الهرب من جنود آشور بانيبال. لكن الجنود يكتشفون أمرهما، فيقومون بقتل حبيبها، و يقتلعون عينيه، و آشور بانيبال في انتظارهم:

في قاعة المرايا
ممتشطا لحيته و غارقا في النور.

و في الدورة الرابعة نرى عائشة و قد عادت جارية في سوق الرقيق، كما كانت في الدورة الثانية :

جارية أُباع في الأسواق
في مدن الشرق التي يجتاحها الإعصار
أنتظر المخاض.

وفي الدورة الخامسة والأخيرة تقوم هي بالبحث عن فارسها المقتول، تموز، وعلى جسدها آثار السياط:

أبحث عن تموز في قصائد الشعر
وفي الألواح

أضفر إكليلا من القرنفل الأحمر

في تشردي

لرأسه المقطوع

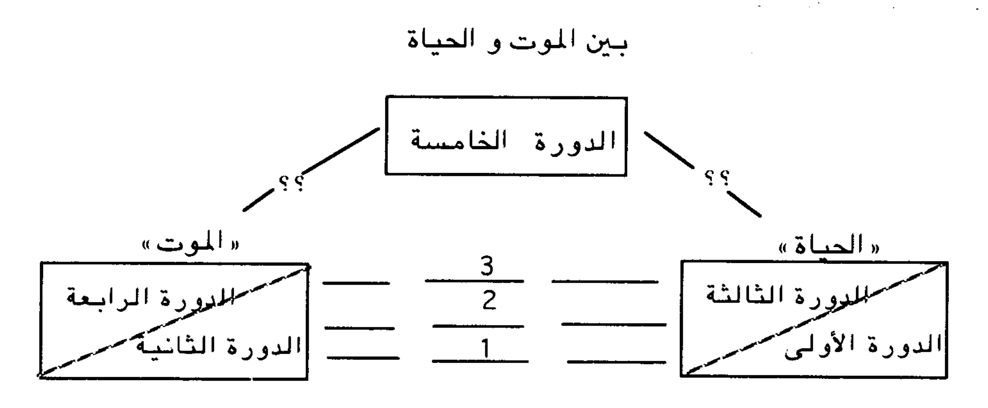
أنام في محارة مع الحصى و النور

و السمك الفضي و الأعشاب

في قاع نهر كوكب مهجور

و تنتهي الدورة بوقوف عائشة/عشتار في نقطة تمثل الـ « ما بين »، بين عالمي الموت و الحياة، لا تدري على وجه اليقين ما يخبئه القدر لها.

يمكن القول إذن أن حركة الإيقاع الداخلي في هذا النص تشبه إلى حد ما حركة الإيقاع في قصيدة حاوي السابقة. لكن هذا التشابه لا يتجاوز حد الاتفاق في القطبين اللذين تحركت القصيدتان بينهما، و هما قطبا الحياة و الموت. و يمكن تمثل الحركة الإيقاعية هنا من خلال الرسم التوضيحي التالي:



ففي الحركة الأولى التي تنتهي بعائشة جارية في سوق الرقيق، يتشكل انتقال من قطب الحياة إلى قطب الموت. وارتباط السبي هنا بالموت يأتي على لسان عائشة نفسها:« فما الذي كنت لموتي و أنا سبية أقول »؟ لكنها و هي تعيش حالة السبي/ الموت في الدورة الثانية، تحلم بالحب/ الحياة: و يتحقق لها، في الدورة الثالثة، ما كانت تحلم به، و هكذا تتم الحركة الإيقاعية الثانية بانتقالها من قطب الموت إلى قطب الحياة، حين يقع في غرامها الشاعر الساحر المحارب، و تبادله حبا بحب، و يفكران في الهرب من آشور بانيبال. و بظهور فرسان

آشور و قتلهم حبيبها ، ثم اقتلاع عينيه، وقطع رأسه، تعود عائشة ثانية، في الدورة الرابعة إلى سوق الرقيق أو إلى قطب الموت. و بذلك تتم الحركة الإيقاعية الثالثة .

و لا تستكين عائشة للإستقرار في هذا القطب، إذ نراها في الدورة الأخيرة تقوم هي بعملية البحث عن فارسها و حبيبها تموز، و كأنها بذلك تنتقل مؤقتا إلى قطب ثالث، هو قطب الـ « ما بين »، كما سميناه . و هكذا تنتهي القصيدة و عائشة في هذا القطب، لا تدري ما الذي يخبؤه المجهول ، أو بمعنى آخر لا تدري أين سيكون اتجاه حركتها التالية

والأخيرة، هل هي إلى قطب « الموت » أم إلى قطب « الحياة »؟

❁ ❁ ❁

النص الثالث الخيول(17) أمل دنقل

تعتبر قصيدة « الخيول » من أهم القصائد التي كتبها أمل دنقل. ومن أصعب القصائد التي عذبت الشاعر في بنائها. و كان قد أعاد كتابتها أكثر من مرة، حتى انتهت إلى الشكل الذي جاءت عليه أخيرا(18). وقد ظل أمل دنقل يحتفظ بإعجاب داخلي شديد بها، على الرغم من أنها لم تنجح جماهيريا النجاح الذي نالته بعض القصائد الأخرى ، مثل قصيدة « لا تصالح » ، وقصيدة « الجنوبي »(19).

وجاءت القصيدة في صورتها الأخيرة في (80) سطرا، على وزن المتدارك. وقد قسمها الشاعر إلى أربع دورات، اشتملت كل دورة من الدوات الثلاث الأولى على مجموعة من اللوحات ، بينما جاءت الدورة الرابعة، وهي اقصر دورات القصيدة، تشكل بؤرة النص. و يمكن تمثل تشكل اللوحات في القصيدة من خلال الرسم التوضيحي التالي :

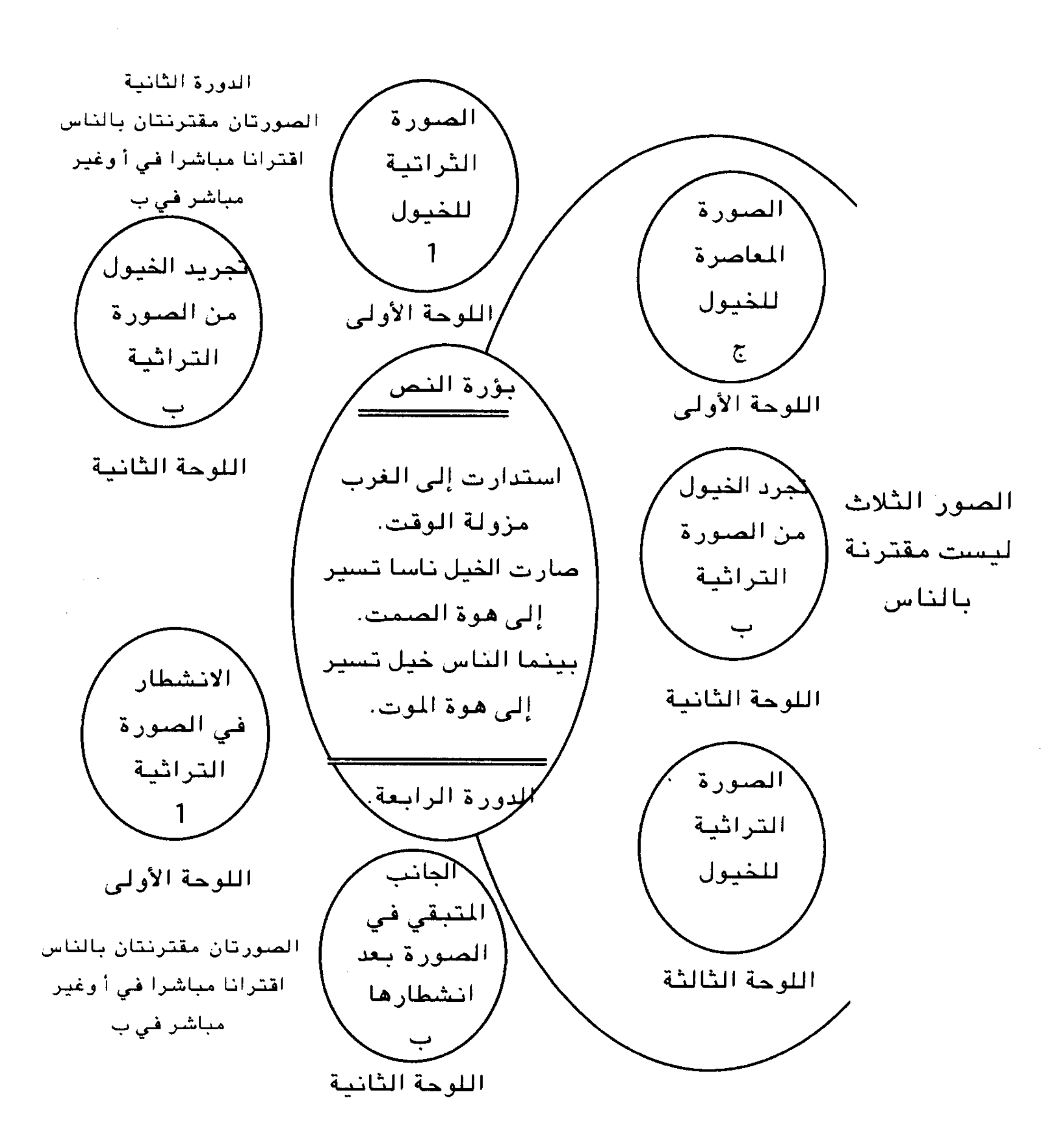
---

(16) علي جعفر العلاق: « الشاعر العربي الحديث: رموزه و أساطيره الشخصية »، الآداب (بيروت) ع /12 11 ، 1988، ص 10.

(17) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة.د.ت.ص 33-334.

(18) عبلة الرويني: الجنوبي، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة.د.ت. ص 118.

(19) نفسه ، ص 172.



الدورة الثانية
الصورتان مقترنتان بالناس اقترانا مباشرا في أ وغير مباشر في ب
الصورة التراثية للخيول 1
اللوحة الأولى
تجريد الخيول من الصورة التراثية ب
اللوحة الثانية
الصورة المعاصرة للخيول ج
اللوحة الأولى
بؤرة النص
استدارت إلى الغرب
مزولة الوقت.
صارت الخيل ناسا تسير
إلى هوة الصمت.
بينما الناس خيل تسير
إلى هوة الموت.
الدورة الرابعة.
تجرد الخيول من الصورة التراثية ب
اللوحة الثانية
الصور الثلاث ليست مقترنة بالناس
الانشطار في الصورة التراثية 1
اللوحة الأولى
الصورة التراثية للخيول
اللوحة الثالثة
الجانب المتبقي في الصورة بعد انشطارها ب
اللوحة الثانية
الصورتان مقترنتان بالناس اقترانا مباشرا في أ وغير مباشر في ب

قلنا أن الدورة الرابعة تشكل في هذا النص بؤرته. و تقول الدورة:

استدارت إلى الغرب مزولَة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

هذا التحول في صورة الخيل و الناس جاء بعد مجموعة من التحولات التي طرأت على صورة الخيول التراثية. ولما كانت الخيول هنا لا ترد مجردة عن فرسانها، فإن التحولات ذاتها كانت قد أصابت فرسانها أيضا.

جاءت الدورة الأولى في (22) سطرا، مكونة من ثلاث لوحات، قام الشاعر نفسه بمساعدة القارئ في عملية الفصل بين هذه اللوحات ، أو التعرف إليها كل على حدة، و ذلك بواسطة علامات طباعية تمثلت في ترك مساحات بيض كفواصل بين هذه اللوحات، و ليس في هذه الدورة فقط، و إنما في باقي اللوحات التي تتكون منها الدورات الأخرى في القصيدة . وقدمت اللوحة الأولى (الأسطر من (1-4) الخيول في صورتها التراثية المرتبطة بالمعارك و الفتوحات.

أما اللوحة الثانية (الأسطر من 4-13) فقد قدمت الخيول وقد تجردت من هذه الصورة التراثية :

لست كالمغيرات صبحا

ولا العاديات- كما قيل-ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا مررت به يتنحى

....

وفي اللوحة الثالثة يقوم الشاعر بتقديم صورة بديلة للصورة التراثية التي جردت الخيول منها، وهي صورة معاصرة ساخرة:

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبويّ

وللصبية الفقراء: حصانا من الطين
صيري رسوما ووشما
تجف الخطوط به
مثلما جف في رئتيك الصهيل

أما الدورة الثانية (الأسطر من 23- 51) فتتشكل من لوحتين، الأولى عند تقديم الصورة التراثية للخيول من خلال تركيز مكثف على استعمال الفعل الناسخ «كان».

واللوحة الثانية تقدم هذه الخيول مجردة من تلك الصورة التراثية.

وهذا الذي نقوله يثير، ولا شك ، السؤال التالي: لماذا يقوم الشاعر في الدورة الثانية بتكرار صورتين وردتا في الدورة الأولى؟ و الجواب على ذلك يتخلص في أن اللوحتين في الدورة الثانية تأتيان مقترنتين بفرسان هذه الخيول، أو بالناس، بينما هما في الدورة الأولى لا تردِان مقترنتين بهما. وإن كان هذا الاقتران في الدورة الثانية يأتي على النمط الأول ، اقتران مباشر يبرزه اللفظ:

كانت الخيل - في البدء- كالناس
برّية تتراكض عبر السهول
كانت الخيل كالناس في البدء
تمتلك الشمس و العشب
والملكوت الظليل

....

لم تكن الساق مشكولة
و الحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرّية
مثلما يتنفسها الناس
وفي ذلك الزمن الذهبي النبيل

والنمط الثاني، اقتران ضمني غير مباشر:

اركضي أو قفي

زمن يتقاطع

واخترت أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع

تنحدر الشمس

ينحدر الأمس

تنحدر الطريق الجبلية للهوة اللانهائية

و الدورة الثالثة (الأسطر 52-77) تشكلت بدورها من لوحتين مقترنتين بالفرسان/الناس اقترانا مباشرا في اللوحة الأولى، واقترانا غير مباشر في اللوحة الثانية. ففي حين تقدم اللوحة الأولى تعليلا لعملية الانشطار في صورة الخيول، وبالتالي صورة ناسها أو فرسانها:

الخيول بساط على الريح

سار على متنه الناس للناس عبر المكان

و الخيول جدار به انقسم

الناس صنفين

صاروا مشاة.. و ركبان

و الخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها: دمعة الندم الأبدي

و أشباح خيل

و أشباه فرسان

و مشاة يسيرون - حتى النهاية- تحت ظلال الهوان.

تقدم اللوحة الثانية الجانب المتبقى في صورة الخيول والناس بعد أن تمت عملية الانشطار التي قدمها في اللوحة السابقة:

ماذا تبقى لك الآن

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالاتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفي المتعة المشتراة
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبي الهول
....

إن نظرة متفحّصة في هذه اللوحات التي تكونت منها دورات القصيدة الثلاث الأولى، وهي دورات أريد لها أن تقدم الرسالة التي حملتها القصيدة في الدورة الرابعة، فشكلت بؤرتها ، كما ذكرنا ، تبين لنا بوضوح أن الحركة الإيقاعية في هذا النص قذ تكرر ترددها بين ثلاث نقاط، كما نرى في الرسم التالي :

الدورة	الصورة التراثية للخيول	تجرد الخيول من الصورة الشراسية	الصورة المعاصرة للخيول
الأولى	أ ——— ———	——— ب ———	——— ——— ——— ج
الثانية	——— ——— - - - - - - - -	——— ب - - - - -	
الثالثة			——— ——— ——— - - - - - - - - - - - -

الخط المستقيم يشير إلى حركة الخيول، والخط المنقطع إلى حركة الناس

فقد بدأت الحركة الإيقاعية في الدورة الأولى من النقطة «أ» مارة بالنقطة «ب» لتنتهي بالنقطة «ج» . وقد عادت الحركة لتبدأ في الدورة الثانية من النقطة «أ»

ولتنتهي في النقطة «ب» ، أما في الدورة الثالثة فقد بدأت هذه الحركة من النقطة «ب» التي انتهت عندها في الدورة السابقة، لتصل إلى مداها في النقطة «ج».

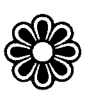
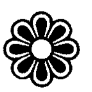
يمكننا تلخيص ما سبق أن أثرناه هنا في النقاط الثلاث التالية :

1- للإيقاع الشعري مستويان: مستوى خارجي صوتي، ،مستوى داخلي غير صوتي. أما الخارجي فهو حركة صوتية نشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة . و يدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن ، وقافية، و تكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسنات بديعية، وما إلى ذلك.

و أما الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، و إنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

2- الإيقاع الخارجي قابل بطبيعة للتقعيد و النمذجة. أما الإيقاع الداخلي فهو بطبيعته غير قابل لذلك. وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

3- ان البحث في إيقاع القصيدة الداخلي، وفق هذا المفهوم ، من شأنه أن يعمق فهمنا للنص الشعري، بل النص الأدبي بشكل عام، كما يعمق من إحساسنا بجماليات النص.

اشكالية موت المؤلف

الدكتور محمود خضر خربطلي
جامعة اليرموك -الأردن-

ملخص:

أصبحت مقولة موت المؤلف للناقد الفرنسي رولاند بارت من المعطيات المألوفة في النقد الأدبي الحديث وقد انتشرت بين النقاد العرب سواء في الحقل النظري أو التطبيقي، غير أن عناصر المقالة التي تحمل عنوان «موت المؤلف» لم تحظ بالإهتمام الكافي مما أدى إلى اضطراب المقولة بشكل كبير، إذ أن هذه العناصر تلقى بظلالها عليها إلى حد يؤثر على جانبيها النظري والعملي، وتقدم هذه الدراسة قراءة تفصيلية تحليلية لهذه المقالة، دون التعرض إلى كتابات بارت الأخرى، لتحاول أن تزيل ما أصاب هذه المقولة من تبسيط واختزال ولتلقي الضوء على بعض جوانبها مبينة التعقيدات التي تحيط بها والإشكاليات التي تثيرها مما يساهم في توضيح المصطلح النقدي.

لاشك أن التأثير الغربي على النقد العربي الحديث أمر واقع سواء اعتبرنا هذا التأثير تلقيحا أو استعمارا أو ابتلاعا، هذا الأمر يجعل من الترجمة أمرا مهما، كما يدرك الكثيرون من العاملين في هذا المجال.

ولن أدخل هنا في معايير الترجمة وآلياتها الفنية والإجرائية والسياسية لتوضيح المصطلح النقدي وتوحيده، ولكن أود أن أشير إلى أن هناك تشويشا واختزالا في نقل التراث النقدي الغربي إلى اللغة العربية وهذا يشمل المصطلح النقدي ومدلوله، نرى مثلا مقدمات نظرية مقتبسة من كتابات نقدية غربية تسبق دراسات عملية لا تأخذ بكل جوانب المصطلح الغربي، ونرى أحيانا عيوبا في الترجمة ونقع أخيرا على اندفاع عاطفي لقبول المصطلح الغربي وكأنه الحقيقة المطلقة.

ويعاني النقد العربي الحديث من غياب التحليل النقدي للنصوص

الغربية، فهذا باعتقادي ما نحن بحاجة إليه، فهناك إشكالية في الترجمة وهناك كذلك إشكالية في العقلية العربية التي تقف أحيانا مشدوهة مشلولة أمام الفكر الأوروبي، فلماذا لا يشرح بارت عندنا كما يشرح في الغرب؟

هذا التحليل النقدي وهذا التشريح هما موضوع هذه المقالة التي هي قراءة تحليلية تفصيلية لمقالة «موت المؤلف» للناقد الفرنسي رولاند بارت، ويشير البحث إلى بعض هذه المصطلحات والمقولات التي دخلت اللغة العربية واستقرت في قلب الخطاب النقدي العربي ويخرج ببعض الملاحظات التي قد تشكل مدخلا لنقد بارت والحكم على مدى توافق مصطلحاته مع فكرنا وأدبنا، وعلى سبيل المثال لا الحصر، هل لدينا نماذج أدبية يمكن أن تسمى نصا بمفهوم بارت ونماذج من الأذباء يمكن أن يسموا كتابا / نساخا بمفهوم بارت؟

مما لاشك فيه أن المفكر الفرنسي رولاند بارت قد بات يحتل مكانة مرموقة في النقد الأدبي الحديث سواء في الغرب أو في عالمنا العربي، ولا أبالغ في القول أن كتاباته تثير عاصفة من المشاعر ليس في تحولاتها المفاجئة فحسب بل أيضا في تعقيداتها الفكرية ومفاهيمها النقدية غير المألوفة، وسأحاول في هذا البحث أن أقرأ مقالته «مون المؤلف» بشيء من التفصيل وبمعزل عن كتاباته الأخرى لألقي الضوء على بعض تعقيداتها ومفاهيمها وأخرج ببعض الملاحظات التي قد ينبثق عنها عدد من الإشكاليات حول مقولة موت المؤلف وابعادها النظرية والعملية.

وأبدأ بعنوان المقالة «موت المؤلف»(1)، الذي يتضمن معاني الحياة بقدر ما يصر بارت على نفيها، فالموت بداهة مرتبط بالحياة ولاحق بها، فلا يمكن لشيء ما أن يموت إلا إذا كان سابقا مخلوقا ينبض بالحياة، فالموت زمنيا يلحق بالحياة بعد الولادة، يولد المرء، يحيا، يموت، إذن فموت المؤلف لاحق زمنيا لحياته، وكلمة مؤلف «author» تعود لغويا إلى جذر يعني الأصل والسلطة.

1-النص المعتمد هنا هو النص الإنكليزي الذي ترجمه عن الفرنسية stephen heath أنظر:
Roland barthes, image , misic, text, tr, stephen heath (new york: hill and wang, 1977)

الموجد، من تبدأ معه الأشياء وتتكاثر به أو بواسطته، وهنا لا يمكن أن نتحدث عن مؤلف إلا نسبة إلى ما ألفه وأنتجه وبدأه وبالتالي فإن العنوان يؤكد على حياة المؤلف والعلاقة الأصلية والأصيلة بينه وبين عمله، فعبارة « موت المؤلف » تعني بصيغة روائية وإن كانت بدائية، كان هناك إنسان ما، ألف ، وأنتج، أبدع عملا ما ثم مات تاركا وراءه ما أبدع وألف.

ثم لابد من التساؤل: هل موت المؤلف الذي تتحدث عنه المقالة موت طبيعي أم اغتيال أم انتحار أم إعدام؟ نتحدث عن موت كينيدي وقد اغتيل وعن موت همنغواي وقد انتحر وعن مونت سقراط وقد تجرع السم تنفيذا لحكم ضده، وإذا كان المثل الشعبي يقول « تعددت الأسباب والموت واحد » إلا أن لطريقة موت المؤلف دلالات مهمة جدا، وهناك سؤال آخر: من المستفيد من موته؟ من يود أن يرى المؤلف مصروعا أمامه: أولاده، أقرباؤه، زملاؤه، النظام السياسي الذي يعيش فيه؟ وما الفائدة التي يحلم بها هؤلاء؟

يستهل بارت مقالته باقتباس تعليق من قصة «سرازين» لبلزاك ويطرح السؤال التالي: من المتكلم هنا؟ هل هو البطل أم بلزاك الإنسان الفرد أم بلزاك المؤلف أم صوت الحكمة العالمية؟ » ومع أن مثل هذا السؤال منطقي ومشروع في أي عمل روائي ولا سيما في قصة مليئة بالألغاز والأسرار ولا يلتزم مؤلفها بوحدة الرؤية الروائية إلا أن بارت نفسه لم يتجاهل بلزاك المؤلف كأحد الإحتمالات ولكن تحوله من إشكالية روائية إلى استنتاج عام بأن الكتابة هي تدمير لكل موت بشكل قفزة عريضة، فلو سلمنا بشأن التعليق المشار إليه لم يرتبط صراحة بقائل أو متكلم فماذا نقول بالتعليقات المتعددة التي تسبقها أو تلحقبها إشارة واضحة إلي القائل؟ ومن جهة أخرى أصبح مفهوما الراوي والمؤلف الضمني من معطيات النقد الأدبي في مجال القصة.

وينتقل بارت إلى رأي آخر يتسم ظاهريا بالشمولية فيقول إن الكتابة كما يفهما وكما عرفها في الفقرة السابقة كانت كذلك على الدوام ويضيف ما ترجمته «حالما روى واقعة ما (حقيقية) لا للتأثير المباشر على الواقع ولكن لذاتها، بلا تعدإلى شيء آخر وبلا وظيفة سوى وظيفة الترميز يبدأ الفصل بين

المؤلف والمؤلف، يفقد الصوت مصدره، يموت المؤلف وتبدأ الكتابة».

ورغم المظهر المطلق لهذا التعريف إلا أن بارت في واقع الأمر يتحدث عن مفهوم خاص للكتابة(2)، مفهوم محدود لا يمكن أن يشمل الكتابة بمفهومها المعروف لدى المفكرين والأدباء والنقاد فالكتابة عنده هي بالتحديد حدث ما واقعة، حقيقة ليست رأيا أو أمنية أو تعبيرا وجدانيا (حتى مفهوم الحقيقة يمكن أن تثار حوله أسئلة كثيرة).

ثم إن هذه الحقيقة مروية، أي داخلة في تركيب روائي يتسم بتسلسل الأحداث مهما كان هذاالتسلسل بسيطا أو معقدا وبوجود شخصيات من نوع ما تنقل الحدث من مرحله إلى أخرى، الحقيقة المروية تشمل أيضا نوعا خاصا من الكتابة يميزها عن الحقيقة في صيغ بلاغية مختلفة كالوصف والتعريف والتصنيف والمقارنة وما إلى ذلك.

والعنصر الثالث في مفهوم بارت للكتابة يتضمن ألا يكون لهذه الحقيقة أي تأثير مباشر على الواقع، وهنا أيضا نجد أنفسنا أمام رأي يحتاج إلى كثير من الإيضاح، ما معنى تأثير مباشر؟ ليس المقصود بالطبع التأثير المادي المحسوس كتحريك كرسي من مكان إلى آخر، أما التأثير العقلي والنفسي الذي تحدثه بعض أنواع الكتابة المألوفة فأمر لا مفر من الإعتراف به كحقيقة من حقائق قراءة الأدب وتذوقه وهو تأثير مباشر على الواقع الإنساني قد يؤدي إلى تغييرات مادية محسوسة، فيقال مثلا أن رواية تخشيبة العم توم هي التي قادت أمريكا إلى الحربالأهلية وأن الثورة الفرنسية قامت على إثرالكتابات الفلسفية لروسو وغيره.

وتأتي الآن على العنصر الرابع من مفهوم الكتابة عند بارت، لا تتعدى الحقيقة المروية التي يتخذها بارت أساسا لانشاء مفهومه للكتابة ذاتها إلى أي شيء آخر.

2-في كتابه: writing degree zeroالمنشور عام 1953 يقدم بارت ثلاثة مفاهيم برؤية خاصة لكل منها فيتحدث عن اللغة كأفق إنساني وعن الأسلوب كمزاج شخصي وعن الكتابة ecriture كقرار والتزام، وقد يساعد هذا التصنيف على فهمنا لمقالته موضوع البحث.

هي غير متعدية intransitive ولا تشير إلا إلى ذاتها ولا مرجعية لها إلاذاتها (واللغة المكتوبة بها كما يضيف بارت لاحقا)، هنا أيضا نتحدث عن نوع خاص مميز من الكتابة ولكن ماذا نقول في قصيدة وصفية موضوعها معروف لدى معظم القراء كقصيدة «شيكاغو» للشاعر الأمريكي كارل ساندبرغ أو في وصف إيوان كسرى للبحتري أو في وصف الخمرة عند أبي النواس، ماذا نقول في السيرة؟ ماذا نقول بهذه الأبيات للشاعر الأمريكي ويتمان المأخوذة من قصيدة طويلة عنوانها «أغنية عن نفسي».

والت ويتمان، ابن منهاتن

هائج، مادي، شهواني، يأكل، يشرب ويتناسل

غير عاطفي ولا يقفل فوق البشر أو بعيدا عنهم

محتشم بمقدار ما هو غير محتشم

قد يكون من الممكن قراءة هذه الأنماط من الكتابة لذاتها ولكن هذا ضرب من التجريد لا يلغي أي قراءة أخرى إلا بقرار فيه الكثير من العشوائية، ثم أن هذا الأمر يشكل تحديدا لمنهجية في القراءة والنقد وليس تعريفا للكتابة، والمخرج الذي يجده بارت هو الإعتراف بالنوعين من الكتابة مما يستتبع منهجين من القراءة والنقد ولكن لا يمكن أن تتسم العينة الواحدة بطبيعتين مختلفتين.

وينهي بارت حديثه عن مفهوم الكتابة عنده بالحديث عن الوظيفة الوحيدة لها وهي وظيفة الترميز، أي ممارسة واستعمال الرمز لذاته، ولا أبالغ إذا بدا لي الأمر هنا وكأن الكتابة عند بارت هي نوع من اللعب أو اللهو باللغة وتشكيلها تشكيلات متعددة ولذاتها كما يشكل انسان ما مكعبات الليجو، وتصبح اللغة موضوع العلم كما هي أدواته.

في ضوء هذه الخصوصية لمفهوم الكتابة عند بارت لا يجوز أن نطبق نظريته حول موت المؤلف على كل عمل أدبي إذ لابد من تصنيف الأعمال الأدبية على أساس المعايير السابقة، ولكن ليس هذا الأمر كله، إذ يعمد بارث إلى تقليب صفحات التاريخ فيقع على ظاهره الراوي الذي يقف موقف الوسيط يمدح لأدائه

لا لعبقريته ويخلص بارث إلي الملاحظة بأن «المؤلف» من اختراعات العصر الرأسمالي الذي تلا العصور الوسطى، وهنا يقف القارىء في حيرة أمام هذاالتعميم الجارف، فلونسي مؤلف المقالة التي بين يديه في ضوء مقولتها لا تهم «المؤلف» بجهل أو تجاهل أن المؤلف في العصور القديمة كان قريبا من جمهوره وكان يقرأ ما يكتب لنخبه من معارفه الذين كانوا يشكلون أو نقاده قبل أن ينشره إلى جمهوره الواسع، وإلا كيف نفسر في مرحلة الأدب الشفوي بقاء إسم هوميروس من الشعراء وسوفوكليس sophocles ويوريبيديس euri-pides واسكالاس aeschylusمن المسرحيين الرئيسيين ومورىكاس morychus وثيوجنيس theognis ومورسيموس morsimus من المسرحيين الثانويين وبلغ الأمر احيانا درجة مناقضة تماما لمقولة بارت حيث بقي اسم المؤلف بعد اندثار أعماله ونذكر هنا أيون ion وكريتياس critias واجاثون agathon(3) ومن جهة أخرى يجهل «المؤلف » أو يتجاهل أن الأدب القديم كان لصيق الصلة بواقع الناس وحياتهم ومعتقداتهم، خادما لأغراضهم وأهدافهم ومؤثرا في مواقعهم، أما إذا أردنا الإصرار على أن رولاند بارت، هو مؤلف المقالة التي بين أيدينا فلابد أن نتهمه بشيء من العبثية فيما يقول، مع أننا نتفق معه في القول أن بعض الأعمال الأدبية بقيت بعد «موت» مؤلفيها ولكن بفعل الظروف التاريخية والإجتماعية، إن الإستقراء في هذا المجال ضرب من التخمين، فكما أن قضية المؤلف حكمتها قديما ظروف اجتماعية معينة فإنها اليوم ترتبط بظروف اجتماعية وحضارية مختلفة.

وبعد الحديث عن نشوء مفهوم المؤلف بظهور الرأسمالية يتحول بارت إلي نقد النقد البيوغرافي، يشكل هذا الإنعطاف خروجا مخرجا من دائرة العمل الأدبي إلى دائرة النقد إذ تسلط الأضواء هنا على منهج نقدي معين وليس على مفهوم الكتابة أو طبيعة الأدب من حيث علاقته بالواقع وتأثيره فيه، يرفض

3-لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع:
the cambridge history of classical literature, 4 vols (cambridge: cambridge, press, 1982 , 1989)

بارت النظرية النقدية القائمة عليأن حياة المؤلف تكشف ما يكتنف العمل الأدبي من غموض وتساهم في تفسيره وقد رفض كثير من النقاد هذه النظرية قبلبارت وعلى هذا يصدر بارت حكمه بقتل المؤلف أي مؤلف، والتعامل مع العمل الأدبي، أي عمل أبي، علي الأساس، وهذا انعطاف آخر في مسيرة بارت فمن نمط معين من الكتابة يتحول إلى جميع الأنماط ومن طائفة خاصة من المؤلفين في ظل ظروف إجتماعية وحضارية معينة يتحول إلى جميع المؤلفين.

ويشكل الحديث عن ما لارمي وفاليري وبروست منعطفا آخر، يشير بارت إلى إصرار فالأرمي على «ضرورة استبدالاللغة بالشخص الذي كان يعتقد أنه مالكها» وبالتالي فلا بد من «كبت» و«سحق» المؤلف لمصلحة الكتابة، أما فاليري وبفعل الآنا التي كانت تعيقه على حد تعبير بارت فقد عمد إلى التخفيف من لهجة مالارمي ولكنه رغم ذلك قلل من شأن المؤلف وأكد على الطبيعة اللغوية للكتابة نابذا خرافة الرجوع إلى الحياة النفسية والوجدانية للمؤلف، أما بروست فكان يخفي العلاقة بين الكاتب وشخصياته، كما يصرح بارت، ولكننا نبقى هنا أمام رؤى وممارسات فنية مختلفة كانت تقود أصحابها إلى إتباع أساليب معينة، لقد خرجنا من دائرة الكتابة بشكل عام إلى دائرة الأساليب الأدبية والتقنيات الفنية بمفاهيمها المألوفة، علما أن بروست وبتقدير بارت نفسه كان يحاول إخفاءالعلاقة بين الكاتب وشخصياته مما يدل على أن العلاقة موجودة وأصيلة وحقيقية(4).

وليس الحديث عن دور اللغويات الحديثة في اثبات نظرية بارت منعطفا فحسب بل هو التواء والتفاف على مفهوم الكتابة المعروف، يقول بارت أن المؤلف من الناحية اللغوية ما هو إلا حدث الكتابة إذ أن اللغة لا تعرف الشخص بل الفاعل، وهذا الفاعل فارغ خارج حدث اللغة أي الحديث أو الكتابة، يحاول بارت هنا أن يقتل المؤلف بمفهومه المألوف ويساويه بالمتكلم بأي متلكم كما يتساوى عنده أي حدث لغوي بالفردوس المفقود والنقد اللغوي بالنقد الأدبي.

4-بالرجوع إلى كتاب writing degree zero يمكن فهم ما يقوله بارت هنا عن الكتابة ecriture ففي الحالات الثلاثة إختار المؤلفون منهجا خاصا للكتابة والتزموا به.

وبالحديث عن الناسخ كبديل للمؤلف ينتقل بارت إلى ظاهرة حديثة يتغير فيها التسلسل الزمني، في الماضي كان المؤلف يسبق العمل الأدبي أما الآن فالناسخ يولد في لحظة وجود العمل الأدبي (وهنا يستعمل بارت كلمة النص)، وتصبح الكتابة مثلا لا تتعدى ذاتها، لا مضمون لها سوى الإعلان عن نفسها كقول الملوك« أعلن أنا.... » أو قول الشعراء القدماء « أغني عن... » الكتابة هنا نسخ inscription وليست تعبيرا نسخ «على حقل بلا أصل أو على الأقل، لا أصل له سوى اللغة التي تشكك بلا انقطاع بكل الأصول»، وهذا مدخل إلى النقد التشريحي.

«فالنص فضاء ذو أبعاد متعددة تمتزج فيه أنماط من الكتابة لا تتميز أي منها بالأصالة هو نسيج من الإقتباسات المأخوذة من المراكز الثقافية اللامتناهية».

أما الكاتب فهو ناسخ «سام ومضحك في آن معا» خال من المشاعر يغرف من قاموس اللغة والتراث لا يدري إذا ما أراد أن يعبرعن ذاته أن مشاعره هي بالفعل «كلمات تفسر بكلمات إلى ما لا نهاية» وهذا مدخل آخر إلى ميدان النقد التشريحي.

هذا الكاتب الناسخ هو مخلوق خال من المشاعر والإنطباعات مخلوق أجوف إلا من هذا «القاموس الهائل الذي يغرف منه كتابه» لا تتوقف «وتتمثل كل قوته في مزج كتاباته هنا ومعارضتها هناك دون الإبقاء على أي منها».

ونلاحظ هنا أن بارت يقف بين حدي جدلية لا يستطيع الخروج منها فبينما يصور الكاتب وكأنه يملك نصيبا من الحرية في الإختيار والمزج نراه من جهة أخرى وكأنه لا يدري أنه واقع في براثن اللغة ومحكوم بها، نرى بارت يعطي كاتبه باحدى يديه شيئا من القصدية والوعي والسلطة ويسلبه أياها بيده الأخرى.

يبدوأن ما يميز الكاتب الناسخ عن المؤلف عند بارت هو أن الأول وهو مدرك لقوة اللغة وطغيانها يلهو باللعب على تناقضاتها آخذا منها مادته وأدواته، أما الآخر فيحاول وبشيء من السذاجة أن يدجن اللغة ليستعملها

وسيلة للتعبير عن فكره ومشاعره، فهناك اختلاف فيالقصد والوعي والتوجه، ولكن كليهما حي، وان أصربارت على موت المؤلف فهو حكم بالإعدام.

ويؤكد ذلك حديث بارت عن سيئات المؤلف وخطاياه، فوجود المؤلف يفرض حدودا على عمله الأدبي ويضفي عليه مدلولا نهائيا مما يقفل باب القراءة، هذا الوضع، كما يقول بارت، أعطى النقد، أو بالأحرى الناقد، مكانة متميزة وعلى هذا فإن عصر المؤلف كان كذلك عصر الناقد الذي يفسر العمل الأدبي تفسيرا نهائيا بعد أن ينجح في إيجاد المؤلف، وعلى هذا فالنقد في العصر الحديث تم نسفه مع المؤلف وبزغ بذلك فجر عصر جديد هو عصر القارىء وعصر النص الذي «يصنع ويقرأ على جميع مستوياته» والذي لا يفسر بل ينسل كالخيط أنى أمسك به القارىء، فالكتابة تنشىء معنى هنا لتبخره هناك دون أن تحمل وزر مسؤولية إعطاء أي معنى.

ولكن من هو هذا القارىء؟

هو مركز تجمع الإقتباسات جميعها، هو مركب ما، حيز يحوي كل مفردات اللغة والتراث، هو نوع من ديوان الأمة وذاكرتها الجمعية، وعلى هذا فليس هو بشخصما له تاريخ وسيرة وشخصية.

ونرى هنا أنه نظريا توجد قراءة واحدة يمكن أن تتصف بالشمولية وهي التي تخيط بكل اقتباسات النص، أما القراءات الأخرى فهي تقريبية، فتعددية القراءات لا تعني حكما أن جميعها صحيحة فالمعنى دائما مؤجل إلى ما لا نهاية.

والإنعطاف الأخير في مقالة بارت هو في الواقع سقوط من مفهومه المعقد المثالي إلى أمر مألوف وهو الإلتباس الذي نلاحظه في بعض المواضع في المسرحيات الإغريقية القديمة، هذاالإلتباس هو في صميم طبيعة اللغة ونراه في معظم الأعمال الأدبية وفي حديثنا اليومي ومن الغريب أن يأخذ بارت هذه الظاهرة على أنها دليل على موت المؤلف، ففي كثير من الحالات يكون هذا الالتباس من فعل المؤلف نفسه ومن أدواته للتعبير عن الفكر والمشاعر.

وهناك ملاحظات وتساؤلات أخرى لابد من تسجيلها:

أولا: مفهوم الكتابة عند بارت مفهوم خاص ومحدود الدلالة ولا ينسحب

على جميع أنماط الكتابة المعروفة.

ثانيا: موت المؤلف يأخذ اشكالا مختلفة منها القتل ومها الإعدام، فالقول بضرورة إزالة المؤلف وإحلال الكاتب محله تؤكد أن الظاهرة ليست في جوهر عملية الكتابة.

ثالثا: إذا كانت ظاهرة موت المؤلف من إختراعات النظام الرأسمالي فكيف نفسر ظهور الكاتب في ظل النظام ذاته إذ أن من الواضحأن بارت يتحدث عن أوروبا الغربية؟

رابعا: ألا يغرف المؤلف كما الكاتب من قاموس اللغة والتراث؟

خامسا: ألا يولد المؤلف كما الكاتب مع انتاجه حيث أن كليهما لاحق زمنيا بانتاجه؟ فالمتنبي شاعر لأنه كتبالشعر ولم يكن كذلك قبل ذلك.

سادسا: هل موت المؤلف في العصر الحديث من الحقائق الإحصائية أم من مستلزمات النقد؟

سابعا: هل خداثة النص مفهوم وصفي أم تاريخي؟

ثامنا: هناك قفزات عديدة في المقالة تخلخل التسلسل الفكري ضمن ظاهرة مألوفة ومقبولة في القصة يقفد إلى مفهوم عام في الكتابة يتبين لاحقا أنه مفهوم خاص، ثم يقفز من الرواية إلى الشعر، ومن ظاهرة الغموض في القصة إلى قرار بإتباع أسلوب معين ثم إلى ظاهرة الإلتباس في المسرح الإغريقي القديم.

تاسعا: ماذا نقول في الفرق بين القصة والحبكة في الأدب الروائي؟ فالقصة الواحدة يمكن أن تحبك بطرق مختلفة وفي هذا أصالة وابداع.

عاشرا: ما مصير النواحي الجمالية في الأدب؟ أن اعتماد نظرية النص تزيد من صعوبة تقييم النصوص تقييما جماليا.

حادي عشر: أن الهاجس الذي يلاحق بارت هو النقد البيوغرافي وقد رفضه كثير من النقاد قبل بارت.

ثاني عشر: أن وجود المؤلف لا يقفل باب القراءة والتفسير، فالبرغم من معرفتنا بشكسبير ما زالت مسرحيته هاملت تثير الكثير من التفسيرات وما

زال الباب مشرعا لمزيد منها.

ثالث عشر: إذا كان كل ما يفعله الكاتب أن يغرف من اللغة والتراث فماذا نقول في الكتاب الذين يساهمون في تطويرهما واغنائهما.

وبهذا أرجو أن أكون قد أوضحت الصورة الحقيقية لموت المؤلف عند بارت لا بتبسيطها بل ببيان معالمها المتعددة وامتداداتها الفكرية والنقدية كما تبدو من خلال مقالته ذات الجوانب المعقدة والمسالك المتعرجة، فالكتابة عند بارت تشير إلى نمط خاص محدد ولا تشمل المفهوم المتعارف عليه، وموت المؤلف لا يعني رفض النقد البيوغرافي فحسبه فالأديب عند بارت أديبان(5) أولهما المؤلف وثانيهما الكاتب، المؤلف إنسان شخص له تاريخ، مشاعر، فكر، يحب، يكره، يغضب يفرح ويستعمل اللغة للتعبير كما يأمل على الأقل، عما يجيش في صدره، موضوعه العالم، الواقع، الناس، أدواته اللغة، الكاتب مخلوق خال من المشاعر والأحاسيس، لا تاريخ له، هو قاموس كبير من مفردات اللغة والتراث، اللغة عنده كالبحر لا يستقر على حال وأن بدا هادئا لبعض الناس كالقنال الإنكليزي في قصيدة «شاطىء دوفر» للشاعر الإنكليزي آرنولد، الكاتب يدرك طغيان اللغة / البحر، لذا فهو يلهو على شاطئها، يلعب بمائها دون أن يتوهم أنه يستطيع أن يقيم بنياناثابت الأساس واضح الدلالات، هذا ينسخ نصا وذاك يؤلف عملا، هذا يركب مفردات اللغة والتراث لذاتها وبذاتها وذاك يؤلف ما يمك أن يمثل عشقه، غضبه، أمله، فرحه، ذاك يمدح، يرثي، يفخر، يفكر، يهجو، يسخر، يحاول أن يغير العالم، المجتمع، الإنسان، هذه هي موضوعاته واللغة هي أداته، يدجنها، ويستغلها لأغراضه، ولكن إذا كان من غير الممكن أن يكون النص عملا أدبيا فهل يمكن أن يصبح العمل الأدبي نصا؟ سؤال قد يعيدنا من جديد إلى إشكالية موت المؤلف.

5-يظهر هذا الفرق جليا في مقالة بارت المنشورة عام 1960 الموسومة ecrivains et ecrivants حيث يميز بين نوعينمن الكتابة، أولهما ecrivain هو الأعلى مرتبة وكتاباته لا تتعدى ذاتها وتشكل اللغة مادته وأدواته أما الآخر ecrivantفهو الأدني مرتبة، هو المؤلف كما يفهمه بارت.

إن الإشكاليات التي تثيرها مقالة بارت حقيقية ونماذجه الفعلية والنظرية متينة تستطيع أن تحمل ما يذهب إليه في مقولته عن موت المؤلف، لذا فإن العبثية، التي قد يراها البعض في المالة، ماهي إلا قناع يختفي وراءه بارت ليقول ما يريد أن يقوله لإنشاء نظرية حديثة في الأدب والنقد هي في صميم النقد التشريحي، في ضوء هذا فلابد من أخذ مقولته بجدية والتعامل معها على أنها معلم من معالم النقد الأوروبي الحديث، وأساس من أسس فكره، إن قتل المؤلف يتضمن قتل كل سلطة دينية ودنيوية والإفلات إلى العدمية والفوضوية.



الموروث البرناسي في الصور الشعرية الرمزية العربية:

(عند الياس أبي شبكة، وسعيد عقل، وعمر أبي ريشة، ونزار قباني)

الأستاذ: عبد النعيم مغزيلي
جامعة قسنطينة-الجزائر-

نأخذ الدرب إلى شعر الياس أبي شبكة فتطالعنا فيه تأثيرات غربية متباينة تصب أغلب روافدها في نهر الرومانتيكية الكبير ، وداخل هذا النهر الكبير يتراءى لنا أسلوب الفريد دوفيني Alfred Devigny برزخا يكاد لون مائه لا يمتزج بألوان الروافد الرومانتيكية الأخرى التي رافقت مجراه ردحا طويلا من الزمن ، وذلك لما في ذلك الأسلوب من طابع أصيل متميز . فالفريد دوفيني حسب ما ذهب إليه تيوفيل غوتيه Théophile Gautierفي كتابه "الفن الرومانتيكي" L'art Romantiqueكان الأديب الوحيد الذي يمتلك مثل هذه الألوان الرمادية التي ينساب منها لمعان الصدف، ومثل هذه الإنعكاسات الضوئية للأحجار الكريمة ، ومثل هذه الشفافية البنية اللون ، ومثل هذه الزرقة التي يطفح بها ضوء القمر ، و كلها ألوان تستطيع أن تتعمق المجرد وتبرزه فوق الخلفية البيضاء للاشعاع الرائع و المقدس وماتلك الألوان غير قوارير نفسية تجمع بين حنايا بلورها المنحوت، بمهارة جوهري، ماهيات مركزة عطرها لا يتبخر(1).

ومثل هذه القيم الجمالية التي ينطوي عليها أدب ألفريد دوفيني و المستمدة عليها الأغلب من برناسية أندريه شنييه André Chenier ، قد انعكس وانصهر معظمها في البنية الجمالية لأسلوب الياس أبي شبكة، هذا إلى جانب التواجد الفكري لبعض المضامين التي نحا فيها الياس أبو شبكةمنحى ألفريد دوفيني مع اختلاف طفيف في أبعاد الرؤية الفكرية. و مثل هذا الرأي نؤكده على الرغم من التظاهر السطحي للالياس أبي شبكة بعدم إيمانه بالنظريات الأدبية و المدارس الشعرية هذا إلى جانب التواجد الفكري لبعض المضامين التي نحا فيها الياس أبو شبكة منحى الفريد دوفيني مع اختلاف طفيف في أبعاد الرؤية الفكرية. ومثل هذا الرأي نؤكده على الرغم من التظاهر السطحي لا لياس أبي شبكة بعدم إيمانه بالنظريات الأدبية و المدارس الشعرية اذ ذهب إلى أن «الشعر كائن حي تحتشد فيه الطبيعة و الحياة فلا يقاس ولا يوزن، والنظريات مذاهب و أغراض لا تعيش إلا على هامش الأدب كما يعيش العرض على هامش الجوهر.

1- ترجمة م.ر -1 Marc Eigeldinger. "Alfred de Vigny".pp: 178-179

والمدارس الشعرية سجون و نظرياتها قيود، و الشاعر لا يعيش في جو من العبودية هذا، فالطبيعة هي جوه الفسيح، تتكيف إحساساته بتكيف المظاهر المتقلبة فيه، وإذا خرج الشاعر من هذا الجو خرج من نفسه وكذب على نفسه(2)».

إن هذا الرأي يحمل في طياته انسياقا نحو شاطئ المدرسة الرومانتكية التي اتخذت من الطبيعة مرتعا لخيالاتها و أحاسيسها ، بالإضافة إلى كونه يحمل أصداء عميقة للتمرد و التحرر اللذين لا نستبعد أن يكون إلياس أبي شبكة قد إستوحاهما من قول ألفريد دوفيني في مقدمته لمسرحيته «شاترتون»(CHATTERTON) « لا يوجد في الشعر معلم ولا مدرسة »(3). فقد كان الياس أبو شبكة واسع الاطلاع على الثقافة الأجنبية، شغوفا بشكل خاص بمطالعة أعمال الفريد دوفيني، ومما يروى عنه « أنه كان يضع رأسه في حضن حبيبته « ليلى » ويقرآن معا أشعار دي فيني ويتناقشان بها »(4). الأمر الذي جعل الياس أبا شبكة يصدر ديوانه « أفاعي الفردوس » بقصيدة تحت عنوان « شمشون » تأثرا و استلهاما لقصيدة «غضب شمسون» LA COLÈRE DE SAMSON لدوفيني مع اختلاف طفيف -كما سبق أن أشرنا- في أبعاد الرؤية الفكرية، إذ نجد ألفريد دوفيني في قصيدته المذكورة يركز أساسا على القدرة الفعالة لعاطفتي الحنان، و الحب ومدى احتياج الإنسان الدائم و الأبدي إليهما. و يبرز ذلك جليا في مثل قوله :

« يحتاج الإنسان أبدا إلى لمسة حنان و حب

فأمه ترويه منذ مجيئه الأول إلى هذا الوجود...

و حينما ترمي به صروف الدهر ويشتد عليه تحول القدر

يظل يحلم أبدا بدفء الثدي ودغدغات أغاني الليل

وقبلات أنفاس الفجر ».(5)

2- أبو شبكة/في حديث الشعر/ عن كتاب « الشعر اللبناني اتجاهات و مذاهب» للدكتور يوسف الصميلي/ ص 186.

3- ترجمة م.ر ALBERT CASSAGNE. "LATHEORIE DE L'ART POUR L'ART".P:129

4- د. منيف موسى/الشعر العربي الحديث في لبنان/ص 45

5- ترجمة م.ر MARC EIGELDINGER. "ALFRED DE VIDNY: CHOIX DE TEXTES". P: 115

ومثل هذه الضرورة العاطفية التي ينشأ عليها الانسان و يتمسك بها الشاعر تمسكا روحانيا قويا ستكون محل عبث عند المرأة، تلك العاشقة الخائنة التي تقدم على تدنيس الصفاء الطاهر و تكسير البلور المقدس. فتثور لذلك ثائرة الشاعر فيتمرد و يشتد سخطه على المرأة إذ يرى فيها قوة غادرة حطمت كيانه الوجداني و أطاحت بعظمته كما أطاحت «دليلة» بعظمة «شمشون» وقوته. ولن يجد دوفيني من وراء غضبه ذاك نفعا غير سبيل التضرع إلى الله فيستعطفه و يسأله أن ينظر في حاله وحال نفسه البريئة التي مزقتها أنياب الخيانة و الخداع فيتمتم:

«أيها الخالد يا إله الأقوياء، أنتم تعلمون أن نفسي
مالها من طعام غير حب امرأة... احكموا
بيننا و قيمونا ياإلهي
ها هي ذي فوق أقدامي نائمة
ثلاث مرات باعت فيها أسراري و حياتي
ثلاث مرات ذرفت فيها عبرات خداع
ما استطعن أن يحجبن عني سحر عينيها (6).

وإذا كانت المأساة في قصيدة الفريد دوفيني تنبع أساسا من بواعث وجدانية عميقة الغور. فإن الجانب المأساوي في قصيدة «شمشون» قد عالجه الياس أبو شبكة من زاوية الجمال الحسي عند المرأة و ما ينطوي عليه من بواعث جنسية غريزية توقظها المرأة الحسناء لتمسك بعنان الضعف عند الرجل فتسقطه في حبالهاو تدفع به إلى ارتكاب الاثم و الخطيئة في جو من الغضب و التمزق النفسي .يقول الشاعر :

«ملقيه بحسنك المأجور
وادفعيه للانتقام الكبير
إن في الحسن ،يا دليلة أفعى
كم سمعنا فحيحها في سرير

6-ترجمة.ر MARC EIGELDINGER.IBID.P:116

أسكرت خدعة الجمال هرقلا

قبل شمشون بالهوى الشرير

والبصير البصير يخدع بالحسن

وينقاد كالضرير الضرير

ملقيه فالليل سكران واه

يتلوى في خذره المسحور

ونسور الكهوف أوهنها الحب

فهانت لديه كالشحور(7).

ويتعمق الشاعر شيئا فشيئا في حمى الشهوة المدفونة في ثنايا جمال المرأة ليقدم لنا من خلالها صورة حسية و رمزية في أن واحد تجسد لنا تهالك الانسان العظيم تحت وطأة اللذة النهمة في حال تشبه تهالك الليث سيد الغاب أمام اللبوة الحسناء المشعلة لنار غريزته فيقول :

شبق الليث ليلة فتنزى

ثائرا في عرينه المهجور

تقطر الحمة المسعرة الشهاء*

منه كأنه في هجير

يضرب الأرض بالبراثن غضبان

فيصدي القنوط في الديجوو

اللهاث المحموم في رئتيه

يشعل الغاب في الدجى المقرور

وإذا لبوة مخدرة الحسن

تردت من كهفها المخدور

تنضح اللذة الشهية منها

خمرة من جمالها المأثور

فتنفث العبير في مخدع الليل

فتشهى حتى عروق الصخور

فتلاشى اللهيب في سيد الغاب

7- جورج غريب/الياس أبو شبكة/دراسات و ذكريات/ص 295 -297.

* لقد حافظنا على صيغة التعظيم كما جاءت في لغتها الأصلية حتى لا نخل بالترجمة (ملاحظة م.ر)

أمير المغاور المنصور
و العظيم العظيم تضعفه أنثى
فينقاد كالحقير الحقير
ملقيه ففي ملاغمك الحمر
مساحيق معدن مصهور(8)».

والشاعر باعتماده هذه الخلفية الجنسية قواما لأغلب قصائد «أفاعي الفردوس» يقترب أكثر فأكثر إلى المدرسة الحسية في أدبنا العربي القديم، إذ هناك وشائج قوية تربطه بامرىء القيس وعمر بن أبي ربيعة، كما أن الشاعر يلتقي في طرف آخر بأبطال البيرتومورافيا (ALBERTO MORAVIA) و بنظرتهم للحياة من خلال كوة الجنس. هذا إلى جانب تأثره ببعض الوقفات البودليرية التي تختلط فيها حمى الجنس بالخيال الرهيب و الداكن مثلما هي الحال في هذا السلك الفني الذي يربط قصيدته «القاذورة» بـ«جيفة» بودلير. «La Charogne».

غير أن أثر دوفيني يبقى الأثر الأعمق صدى في شعر الياس أبي شبكة بما بثه فيه من اشعاع جمالي ومن فلذات رمزية تجسدت في صور شعرية متماسكة الأطراف و منحوتة الحبك و مشعة الظلال. ذلك أن الفريد دوفيني كان في أغلب قصائده يستعمل الرمز وسيلة تعبير، وكان يكدح أبدا في سبيل نحت الجمال عبر أسلوب قوي شفاف وهو فوق ذلك يقيم العمل الأدبي الأصيل من زاوية جمالية صرف «إن الكتاب حسب تصوري لا بد أن يؤلف وينحت ويوشى بالذهب و يصقل ويهذب ويجلى على شاكلة تمثال من مرمر باروس(9).

ومثل هذا الموقف الفني الذي ينم عن حس برناسي خالص عند دوفيني قد سار على هديه الياس أبو شبكة في أغلب قصائده التي اعتمدت بنية جمالية محكمة النسج فيها من العطاء النغمي و التدفق اللوني ما يجعل الصورة الشعرية عنده تنبض في غلائل من الاشراق و الانسجام يقول:

8- جورج غريب/ المرجع السابق/ 297

9- ترجمة م.ر. ALBERT CASSAGNE LA THÉORIE DE L'ART POUR L'ART" .P: 117.

«والسماء مصحف سني
والربى متحف غني
والمسا و النسيم عرق
جال فيه هوى تقي
والغصون التي تميل
كلها ألسن تقول
كل ما حولنا جميل»(10)

وهذا النزوع الجمالي عند الياس أبي شبكة كان موضع اعجاب ميخائيل نعيمة و تقديره يوم وفدت إليه بنيويورك درر منه فقال: «كنت ما أزال في نيويورك يوم وقعت عيني في إحدى الصحف العربية على بضعة أبيات لست أذكرها اليوم و لكنني أذكر هزة الطرب التي أحدثتها في نفسي-فقد كان فيها من بديع التلوين ومن عذوبة الجرس ومن لطيف الانسجام بين الكلمات ومعانيها، ومن سهولة الجري إلى الهدف ما جعلني أهتف من أعماق قلبي نحمد الله- فالشعر في لبنان ينهض من رموس التقليد و الجمود وينفض عنه الغبار و يمزق الأكفان- وكانت الأبيات لالياس أبي شبكة(11).

بيد أن ما يؤخذ على شعر الياس أبي شبكة أنه كان على الأغلب ترجمانا لوجداناته الخاصة، فقلما يميل الشاعر ميل التجربة الموضوعية الشاملة. فهو في غنائيته الذاتية مثل الفونس دولا مرتين Alphanse de Lamartine الذي يقول إننا لا نرى العالم إلا من خلال ما نحب. On voit le monde à travers ce qu'on aimeS » ومن هنا فقد كانت استفادة الياس أبي شبكة من المنحى الرمزي عند الفريد دوفيني بالقدر الذي كان يخدم تجاربه النفسية الخاصة و يضفي على صياغتها اشعاعا برناسي المصب.

ولعلنا سنشهد تفتحا أكبر على الأجواء الرمزية في ظل مفهوم جمالي أكثر نضجا مع «أديب مظهر» الذي رأى فيه الياس أبو شبكة حين حديثه

10- جورج غريب/الياس أبو شبكة/دراسات و ذكريات/ ص 127

11- دراسات و ذكريات «كلمة نعيمة»/ عن كتاب « الشعر اللبناني اتجاهات و مذاهب/ للدكتور يوسف الصميلي/ص 194

عن الرمزية العربية و بوادر انعكاساتها الفنية الأولى في الشعر اللبناني أنه « أول النافخين في بوقها » وذلك حوالي سنة 1926 (12).

ومع أديب مظهرو مع قصائده الأولى ولا سيما قصيدته « نشيد السكون » التي أطلق عليها أبو شبكة اسم - النسيم الأسود- يدب الحس الرمزي إلى شرايين الشعر اللبناني.

وإذا كان إيليا الحاوي يرى أن أديب مظهر قد « أولج على الشعر اللبناني نغما أسود قاتما ينبثق عن أغوار الظلمة في النفس عبر صور رؤيوية و توحيد في الحواس ونقض للمنطق الظاهر للاتصال بالمنطق الباطني المشوش في ضمير النفس(13).

فإننا لا نذهب مذهبه في مثل هذا الغلو الذي نراه ينطبق على بعض المناحي الرمزية في شعر رامبو و ملارميه أكثر من انطباقه على رمزية أديب مظهر التي تطالعنا فيها على الأغلب انفتاحات على الصحو وتذوق لمختلف الجمالات وقد لفتها ألوان من النقاء و الشفافية. ومثل هذا المنحى الفني الرهيف النسج يشكل دعائم الرؤية الجمالية عند أديب مظهر في أغلب قصائده، يقول في قصيدته « نشيد السكون »:

« أعد على نفسي نشيد السكون
واستبقيني بالله يا منشدي
فان في أعماق روحي صدى
مثل دبيب روحي بين الجفون
صحبت في الوادي خيال الطيور
مرافقا رفرفة الجدول
ثغر أحلامي على نسمة
نحيلة معسولة المبسم ».

لا شك في أن النفس الشعري في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد أديب مظهر ينم عن روح تمرست طويلا بالرؤية الرومانتيكية لأشياء الطبيعة وقد رجت شيئا فشيئا نحو معالم الرمزية معتمدة أدوات فنية مستمدة من

12- الياس أبو شبكة /روابط الفكر و الروح بين العرب و الفرنج/ ص 157

13- إيليا الحاوي/صلاح لبكي/ شاعر الروح و البوح/ص7.

نظرية «تراسل الحواس» Les corespondances عند بودلير، هذه النظرية التي أضحت -كما رأينا- من الموروثات البرناسية في الاتجاه الرمزي. وإلى جانب هذه التأثيرات البودليرية المتمثلة على الأخص في مزاوجة أديب مظهر بين الألوان و الأنغام و الطيوب، نلمح في قصائد الشاعر تأثيرات أخرى ولجت بعمق شعره وذلك لتعلقة الكبير بالشاعر ألبير سامان (Albert Samain) «فلقد كره أديب مظهر شعر المناسبات ومال إلى الرمزية، وكثيرا ما كانت عائدة لبكي تسمعه يردد قول البنير سامان :

«المساء مثل بحيرة من ذهب

شاحب يندثر، فيخال أن السهل المقفر

على البعد، ينغمس في التفكير (14)».

وقد دفع به تعلقه الشديد بشعر سامان إلى القول : «إن شعر سامان لن يموت كما لن تموت لوحات فان غوغ (Van Gogh).ولوحات غوغان Gauguin(15)

وسرعان ما تنتقل هذه العدوى «السامانية »***إلى انتاج الكثير من الشعراء اللبنانيين كما يؤكد لنا ذلك الياس خليل زخريا قائلا «في صباح ما استيقظنا فإذا البيرسامان تعطر روائحه شعرنا. و أسلوبه ينساب عبر أساليبنا. لقد وجه حركتنا الشعرية وطريقنا الشعري نحو الفجر بعد أن كان في الظلمة، لم نقلده، ولكننا كنا معه كمسافر تائه وجد طريقا أخرى، وقد رافقناه، ومن يدري أيمكن للأول أن يصل قبل الثاني(16). ومن بين من تأثر بألبيرسامان و رافقه على هذا الدرب الجديد سعيد عقل الذي أفرد له قصيدة« مدح و مناجاة» يقول فيها :

«انفض رفيق الشعر من قبرك

الأكفان واطلع في نشيد الرفيق (17)

14- د. منيف موسى/الشعر العربي الحديث في لبنان/ ص41-42

15- د. منيف موسى/ المرجع نفسه/ص 42

16- د.منيف موسى/ المرجع نفسه/ ص 26

17- د.منيف موسى/ المرجع نفسه/ ص 31

(*) - عائدة لبكي (زوجة الشاعر الكبير صلاح لبكي).

(**)- ملاحظة: لقد اعتمدت ترجمتي الخاصة لأبيات البيرسامان ولم أعتمد ترجمة الدكتور منيف موسى

(***)- نسبة إلى الشاعر البيرسامان.

وقد رأى كل من أديب مظهر وسعيد عقل -وغيرهما من الشعراء الذين نحوا منحى الرمزية- في البيرساهان شاعرا رمزيا من الدرجة الأولى، فسعوا إلى استلهام أشعاره و محاولة النسج على منواله. والحق أن الوشائج التي تربط البيرساهان بالاتجاه الرمزي هي وشائج واهية جدا. فهو لا يعمد أبدا إلى الهرمسية ، والى استعمال الرمز الغامض فالرمز عنده قريب المأخذ يشبه وضوح المعنى واشراقه اللفظ . كما أن الشاعر لم يقارب البيت الشعري الحر بل احتفظ بالأبيات في أنما طها العروضية العتيقة مع ومضات من التحرر النادر والطفيف . ومثل هذه الحال جعلت بيار مارتنو يتردد في تسجيل البيرساهان وشارل غران (Charles Guerin) ـ الذي كانت ميوله الفنية مماثلة لميول ساهان ـ ضمن تاريخ الشعر الرمزي ذلك أن « البيرساهان وشارل غران لم يتأثرا أبدابالعدوى الرمزية ، ومن هنا وبكل بساطة روح فإنه ينتا بنا التردد في تسجيلهما ضمن تاريخ الشعر الرمزي (18) . »ومرد ذلك التردد أن «ساهان بما يعكسه من تأثيرات وبما يطبع إلهامه من لون ينتمي إلى مدرسة الانحطاط l'Ecole de la Décadence أكثر من انتمائه إلى الرمزية بل و أكثر من ذلك كله أن ساهان ينتمي -على الأغلب- إلى البرناسية و الرومانطيقية «ومثل هذا المزج بين العنصرين البرناسي و الرومانطيقي يبدو جليا في ديوانه الأول « في حديقة الطفولة» Au Jardin de l'infante ومنه نقتطف هذه الأبيات التي يصف فيها حال روحه المريضة و القلقة وهي تجول داخل منتزه يقول :

«وحولها المنتزه ينشر أوراقه الكثيفة
ومرمره و أحواضه ومنحدراته المزخرفة
وهي في مرضها تنتشي من هذه الأحلام المشعة
التي يحجبها عنا الأفق الأنيق...

*- مدرسة الانحطاط مدرسة أدبية ظهرت حوالي سنة 1880 وهي في الحقيقة تيار معالمه الأدبية غير واضحة يلاحظ عند بعض أعضائه الاعجاب بالشعر البرناسي و الرومانطيقي و يغلب على هذا التيار الميل إلى الأفكار الفلسفية و السياسية العنيفة. (عن كتاب Pierre Martino p.143
Les grands Auteurs Français du XIX siécle.p.544. op.cit ترجمة و تصرف م.ر.
18- ترجمة م.ر Pierre, Martino. Parnasse et symbolisme.p.187

السراب الذهبي العتيق يجلو عنها الهم و الأسى
وفي هذه الرؤى حيث ينفلت قلقها
يسطو عليها فجأة شعاع -مجدا كان أم شمسا-
فيوقظ فيها ياقوت عزتها الأحمر (19)

وإذا كان الجانب الرومانطيقي في شعر البيرسامان قد حمل أصداء عميقة لهيغو- ولموسي أحيانا- فإن الجانب البرناسي قد ضم هو الآخر وبشكل وافر تأثيرات للوكونت د وليل وبودلير وهيرديا. وعلى هدي جمالية هذا الأخير ينسج البيرسامان أعماله الشعرية الأخرى التي أعقبت ديوانه الأول، مثل ديوانه « في جنبات مزهرية » (Aux Flancs du vase) والذي فيه يعمق الشاعر على غرار هيرديا وكبار البرناسيين حسه الجمالي بالعودة إلى استلهام أشعار أندرية شنيه والتي كانت-كما رأينا بمثابة التشريع الفني للجمالية البرناسية.

إن هذا الجانب الجمالي المشرق في شعر البيرسامان يترك لمسات عميقة ضاحكة في قصائد أديب مظهر وشعر سعيد عقل على وجه خاص.

وإذا كان هناك من أواصر فنية تربط سعيد عقل بالشعر الرمزي فالحق أن هذه الأواصر تجلت أكثر في بعض المفاهيم التي استلهم فيها الشاعر العديد من المقاييس الرمزية الغربية ولا سيما تلك التي تولي أهمية بالغةلموسيقى الشعر كما هي الحال عند فرلين الذي ردد -في حالة من الردة النفسية و الفنية المتطرفة « الموسيقى قبل كل شيء « وكذلك » الموسيقى دوما و أبدا ». وعلى هدي هذه النزعة الفرلانية (*) يقول سعيد عقل يصف ظاهرة الابداع عنده :

« يسيطر على قبل النظم نغم القصيدة، ولم يتفق لي أن تركت القلم إلا في حالة فقدان هذا النغم أي عندما تطغى على الأفكار و الصور و العواطف، وبعد النظم أحس أن الكون أكثر تآلفا معي منه في المعتاد -وجوهر الشعر موسيقى والعلم يقرأن الاتحاد بالكون لا يتم إلا بواسطة الموسيقى -وقد ثبت أنه من الرملة إلى الكوكب من أدق الخلايا إلى أبعد جنبات الكون إنما يقوم ارتجاف دائم وتموجات دائمة(20).

19- ترجمة م.ر Gustave, Lanson. Histoire de le littérature Française pp. 1136.1137

20- انطوان كرم/الرمزية و الأدب العربي/ دكتور يوسف الصميلي/مرجع سابق ص 245

(*)- فرلانية/ نسبة إلى فرلين

هكذا إذن ينزع سعيد عقل -وفي كثير من آرائه- نزعة موسيقية صرف غير أن الموسيقى وإن كانت تمثل جانبا أساسيا في الشعر فهي ليست كل الشعر فلا بد من الاهتمام بالأطراف الأخرى المكونة للعملية الابداعية في الشعر كعنصر الخيال، والعاطفة، والصورة، والأفكار وهي كل لا يتجزأ، فهي تتجاذب معا في انسجام و وفاق روح الشعر لتضفي على القصيدة نفسا موحدا ونبضا موقعا أحسن إيقاع، ولقد أدرك ستيفان ملارميه- على الرغم من ميوله الموسيقية المتطرفة- مثل هذه الحقيقة الصعبة وذلك ما نستشفه من خلال رده على خليله الشاعر البرناسي هنري كزاليس (Henri Cazalis) (*)الذي كان يبحث في القصيدة عن عناصر أخرى غير موسيقى الأبيات: « أنت ترى ذلك كما يرى امانويل (Emmanuel) (**) وغيره من الشعراء الذين يبحثون عن شيء آخر غير موسيقى الأبيات . وفي هذا مأساة حقيقية. لقد شكل ذلك صعوبة قصوى في إطار المزج على مستوى الهارمونيا « l'harmonie »الدقيقة بين العنصر المأساوي المعاكس لفكرة الشعر المصفى و الموضوعي وبين صفاء التقاسيم وهدوئها والتي تشكل بدورها ضرورة جمالية (21).

إذن من هنا نعود فنؤكد أن جمالية النغم وحدها غير كفيلة لبلوغ ابداع شعري متكامل الأطراف. وقد رأينا كيف أن محاولة ستيفان ملارميه كتابة « قصائد موسيقية بحث » قد ركنت في النهاية إلى الفشل بعد أن تركت قصيدتين يتيمتين قاربت إحداهما »قصيدة ضربة نرد...« إلى حد ما التأليف الموسيقي »La composistion musicale

ولقد تفطن صلاح لبكي إلى مثل هذه القضايا الفنية فكان رأيه بمثابة رد قاطع على سعيد عقل وعلى أولئك الذين أسرفوا في حصر الشعر بالعنصر

21- ترجمة م.ر Pierre, Olivier. Stéphane Malarmé.p.71

(*)- كنيتة جان لاهور Jean Lahor ، شاعر برناسي اهتم على الأخص بالآداب الشرقية ولا سيما فلسفة النرفانة Le nervana التي تجسدت أكثر في أثره(الوهم) l' Illusion سنة 1875، ومن هنا كان يمثل أهم الطموحات الفلسفية للمدرسة البرنامسية.

(**)- المقصود بذلك الشاعر امانويل دي اصار Emmanuel des Essarts; وهو من الشعراء البرناسيين

الموسيقي فقال « فما أحقرها هي هذه الموسيقى المتمتمة على الحرف و التي لا تجرؤ حتى على مطاولة أبسط « ميلودي »(Mélodie) وما أفقرها إلى جانب تلك التي تضيق السانفوني(Symphonie) بها نطقا... إذا كانت موسيقى الأبيات هي الشعر فوار حمتاه للشعراء(22).

يفهم من هذا الكلام أن صلاح لبكي لا يهمل عنصر الموسيقى في الشعر غير أنه لا يعتمده هو وحده كدعامة أساسية مفردة يقوم عليها الشعر، ونرى أن صلاح لبكي -إلى جانب هذا العنصر- يقوم الشعر « على أساس عناصر الكتابة التقليدية، الفكرة و العاطفة و الخيال و الأسلوب، مراعيا شروط الكتابة العربية منتقدا الذين أسرفوا في حصر الشعر بالعنصر الموسيقي فقط. ذلك أن الشعر عنده عبارة عن التجاوب بين الشاعر وعالمه. والشعر هو الإحساس بهذا التجاوب « فهو من أجل ذلك جمال، ومن أجل ذلك فعل عقل (23).

وإذا ما تركنا عنصر الموسيقى كما بدا في آراء سعيد عقل وانتقلنا إلى عنصر آخر وهو عنصر (اللاوعي) الذي ألح سعيد عقل على ضرورة اعتماده في العملية الشعرية وجدنا عندئذ أن الشاعر في موقفه ذاك يقتفي خطى أرثوررامبو في نظرية « تفكك الحواس وتداخلها » إلى درجة تؤدي بالشاعر إلى حالة من الهذيان و اللاوعي وهي نظرية استفاد منها بعض السرياليين من أمثال أندريه بروتون (André Breton) وجون سوبرفيل.Jules Supervielle

.ونلاحظ في ضوء تلك النظرية أن سعيد عقل يقول « الآوعي في الانسان طاقة لا كأحد الوعي، أرى أن اللاوعي رأس حالات الشعر ، ورأس حالات النثر الوعي » ثم يضيف في موط آخررابطاالنظرية بتجربته الإبداعية فيقول « فيما أنا أبدع أكون لاواعيا ..بشكل لاواع ننتقي الألفاظ التي هي أقرب الى الفهم أو أفعل في الذهن ، بشكل لا واع ننحت لنا أحيانا صيغا جديدة ، ما كانت يوما في اللغة وما ندري أي أصول مكتنفة بالسر راحت توحيها إلينا في تلك الهنيهة بل بشكل لاواع يتم أخيرا عمل الفاهم ، وبقدر ماتكون فكرتنا لاواعية تكون أسرع إلى فقهه وتكون أدق وأعمق 24 ... . » واستنادا الى هذا الرأى وإلى

22- د. منيف موسى/الشعر العربي الحديث في لبنان /ص 226

23 - د . منيف موسى/ الشعر العربي الحديث في لبنان/ ص 226 .

24 -د . أنطون كرم/ الرمزية والأدب العربي الحديث / د. يوسف الصميلي / مرجع سابق/ص 246 .

غيره من آراء سعيد عقل حول « اللاوعي في الشعر » يذهب جورج زكي الحاج الى اعتبار سعيد عقل » رائد نظرية اللاوعي في التفكير الشعري العربي الحديث(25) وهذا حكم فيه الكثير من المغالاة لأن آراء سعيد عقل النقدية لا تنطوي على مفهوم موحد للشعر يستمد مادته من نظرية اللاوعي في الشعر بل على العكس من ذلك ينطوي موقفه النقدي على مجموعة من المفاهيم الغربية حول الشعر هي ـ بحكم طبيعة المدارس الأدبية التي تنتمي إليها - على درجة كبيرة من الاختلاف و التضارب ولقد حاول سعيد عقل أن يستمد منها مفهومه للشعر فسقط غير مرة في ضروب من التناقض فهو ينظر أحيانا إلى الشعر من زاوية الإلهام على طريقة موسيه وغيره من الرومانطيقيين و أحيانا أخرى ينظر إلى الشعر من زاوية الصنعة على طريقة بول فاليري Paul Valery الذي يقول : « إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الابداع » هذا إلى جانب نهله مرة من نهر الموسيقى عند فرلين وملارميه و وقوفه مرات أخرى نحاتا أمام تماثيل و معابد البرناسية... إلى غير ذلك من مواقفه النقدية المتناقضة.

والجدير بالملاحظة أن أغلب المقاييس الرمزية التي استلهمها سعيد عقل من المفاهيم الغربية لم يطبقها في شعره اللهم إلا النزر القليل من بصماتها و المتمثلة على الأرجح في « نظرية تراسل الحواس » عند بودلير والتي لم ترحل بشعره إلى أجواء رمزية حالكة بقدر ما أنها عمقت فيه نزعة جمالية برناسية. ومن هنا فقد ظلت أغلب الصور الشعرية عند سعيد عقل على درجة كبيرة من الصفاء الجمالي تمسحها أحيانا بعض الزخات الرمزية اللطيفة وتوشيها هنا وهناك أصداء « تراسلية » بودليرية النكهة، ويبرز ذلك جليا في العديد من قصائده ومن بينها قصيدته الطويلة « المجدلية » والتي يقول فيها :

« نغمة أذنت وصحو أضاء
في محيا
هيمان من نعماء
تتراعى فيه الأماني
زرقاء »(26)

---

25 - جورج زكي الحاج / الفرح في شعر سعيد عقل / ص 199

26- د. جورج زكي الحاج/ المرجع السابق/ ص 77.

والمجدلية رمز للصراع بين مادية الجسد وشفافية الروح النازحة أبدا نحو عوالم القداسة والطهر حيث منابتها الأصيلة وهي صراع بين جاذبية التراب والرعشة النورانية، و إذا ما تتبعنا نغمات اللحن التصاعدي في المجدلية وجدناها في البداية تعزف ألحان واقعية للجسد المتقوقع على مادياته و الحامل في طياته بصيص نور طاهر خافت ، هذا القبس الخافت هو الذي تتجه إليه الألحان الشفافة لترحل به حالا على حال صوب أطياف النورانية و التجلي عن طريق الإبتهال و النجوى :

«ياربيب الخيال
يا أفق الفكر،
فداك البياض من حرمون!
وحنت فوقك الضلوع العذارى
وابتسام اللمى
ونور العيون!
يا أسارير منية عز لقياها،
فاطلعتها
ندى
وسناء،
ضاحتك الأنسام في هدأة الفجر
روحها البيضاء!»(27)

وأغلب الرموز التي وظفها سعيد عقل في أعماله «كالمجدلية» و «قدموس» استمدها من «التوراة» و «الانجيل» ، ومن الأساطير اليونانية وليست غايته من وراء ذلك التوظيف الترسيخ الفني للرمز في العمل الأدبي طلبا لتعميق الفكرة و إثراء الأسلوب بقدر ما هي كوة من الكوات العديدة التي يطل من خلالها سعيد عقل على «الإقليمية اللبنانية» التي افتعلها أصحاب«النزعة الفينيقية» محاولة منهم ومنه هو تجريد لبنان ليس فقط من المقومات العربية الإسلامية المشكلة لجزء كبير وجوهري من كيانه الروحي و الحضاري بل تجريده

27- د.جورج زكي الحاج/ الفرح في شعر سعيد عقل/ ص91

كذلك من المقومات الفنية و الأدبية التي تضرب بجذورها في روافد عربية إسلامية أصيلة. فالسعي الدؤوب لاستبدال قدرة الأرز اللبناني بألوان من الشجر الفينيقي جعل سعيد عقل ومن سار في ركبه ينسلخون عن « الأدب العربي كما نعرفه في تاريخه و مناهجه و أسهموا في إعطائهم لبنان شخصية مستقلة بحد ذاتها، كما نسبوا إليه أدبا تفرد به فطبعه بطابعه و لونه بلونه، ولو سئلوا عن ينابيع هذا الأدب لأعيوا جوابا و أجابوا أنهم ينتمون إلى حضارة البحر المتوسط و أشادوا بالحضارة الفينيقية وقاعدتها صور، حضارة مترامية من بيزنطة إلى قرطاجة إلى روما -على أنه لم يقفوا على آثار أدب فينيقي فعلقوا تاريخ أدبهم بالقرن الثامن عشر، مفاخرين بيد اللبنانيين الطولى في إحياء التراث اللغوي في القرن المنصرم، مقرظين الفكر اللبناني و الانتاج الحديث فيه، باخسين العرب حقهم في مضمار الفكر، ومهمليه، منكرين أثر الفكر العربي في الاتجاه اللبناني الفكري و الأدبي ، وبلغوا مبلغ التطرف، فوهموا أن الحضارات بعضها منفصل عن بعض و أن مجالا يتسع لهم فيضعون في وجه اجتياحها و تطورها و نشوئها موانع و حدودا و فواصل(28).

وفي ردنا على سعيد عقل ومن حذا حذوه في محاولاته -تحت أقنعة فنية- الفصل بين لبنان وانتماءاته الحضارية العربية نقول مع « وديع عقل » :

« ماكان لبنان على استقلاله

إلا حمى العرباء منذ كيانها

متوثق صلة بها فلسانه

بلسانها و جنانه بجنانها

يحنو على أم اللغات محاذرا

أن يستقر عليه غير حنانها »(29)

وإذا كانت الرمزية عند سعيد عقل قد وظفت -مع احتفاظه فيها بصفاء السبك و جمالية التعبير- لتوطيد أواصر الإقليمية الضيقة و المفتعلة، فهي عند عمر أبي ريشة توظف في الأصل من أجل ولوج أجواء فنية جديدة قـــصد

28- د.أنطون غطاس كرم/ الرمزية و الأدب العربي الحديث/د. يوسف الصميـــلي/مرجع سابق/ ص247.

29- د.وليام الخازن/ الشعر و الوطنية في لبنان و البلاد العربية/ ص283.

إعطاء تجربته الإبداعية طابع العمق مع احتفاظ الشاعر بأصالته العربية و أسلوبه العربي المشرق ، كما سيتبين لنا ذلك من خلال وقفتنا عند شعره وسنبين فوق ذلك بعض صوره الرمزية ومظاهر الإرث البرناسي في هذه الصور.

ندخل هيكل عمر أبي ريشة الفني فنلمح في الناحية الخلفية للهيكل أعمدة عتيقة يرتكز عليها بناؤه الشعري و نزعات الشاعر الأولى التي تربطها بالتقاليد الفنية القديمة للقصيدة العربية كما بدت في شعر البحتري و أبي تمام و أحمد شوقي. إذ في معمل هؤلاء الشعراء يتعلم عمر أبو ريشة طريقة تعشيق الألواح التي ستعطيه قوارب على هيئة «السينية» و «البائية» و «الميمية» وفي ذلك يقول: «هنالك أدوار متباينة النزعات مرت علي وتركت في حياتي الأدبية أثرها العميق ، أحببت في أول نشأتي شعر البحتري

و أبي تمام و شوقي و أضرابهم لأن أساتذتي -سامحهم الله- كانوا يغرقون في امتداحهم ولا يشحذون لساني إلا بشعرهم، فكم رقصت طربا عند سماعي :

ريم على القاع بين البان و العلم

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

ولما أخذ المعلم يشرح ما بهذه القصيدة وبأمثالها من جناس وطباق واستعارة إلى آخر ما هنالك من «ألاعيب» بيانية خيل إلى أن القصيدة التي لا تضم شيئا من هذه الألاعيب ليس لها قيمة، وتحت تأثير هذا الرأي أخذت أنظم، وإني أذكر مطلع قصيدة قلتها في هذا النحو.

«سلاها» ما الذي عني ثناها

وقلبي في التنائي ما «سلاها»

ولم أكتف بهذا بل تعديته فأخذت أعارض «بائية أبي تمام» و «سينية» البحتري، وإني وإن استفذت شيئا من هؤلاء فإنما استفذت اللغة و التركيب أما الفكرة الشعرية فقد كبا دونها خيالهم الكسيح(30).

ويظل البحتري بما ينطوي عليه من خفة إيقاع و إشراقة ديباجة أفقع الألوان التقليدية في شعر عمر أبي ريشة إذ نتحسس في غير ما موطن

30- سامي الكيالي/ الأدب العربي المعاصر في سورية/ص368-369

استلهام عمر أبي ريشة للغة «الذي أراد أن يشعر فغنى» -وعلى وحي من إيقاعاتها راح في مقطوعته« المنحنى»

يشدو هيامه بالمناظر الطبيعية الضحوكة :

« أمسكت بي باسمة لاهية
على حواشي الربوة الزاهية
وملت في صمت..وطوقتني
وملء عينيك رؤى خافية
رفيقتي..أكرم ما في غد
حكاية الخمر عن الدلالية؟!
سنقطع الدرب على المنحنى
وللسنا الإيماءة الهادية
وبعدنا..يبقى الشذا والندى
والنسمة الرائحة الغادية
والبلبل الشادي على أيكة
والنرجس الحاني على ساقية
ونشوة العشاق في همس ما
قلناه في أيامنا الماضية (31)

وعلى هذه الموسيقى البحترية التي بتث في أوراق أبي ريشة حفيفا متزنا أخاذا يقول ما رون عبود «في شعر عمر ما في شعر الوليد من سياق مطرد ورنة إيقاع وتقسيم عبارات، فتمشي القصيدة متزنة الخطى كأنها قطعة من عسكر ألفاظ مختارة منتقاه لا تنافر بينها و بين جاراتها، ولعل هذا من عمل الإقليم إذا صدقنا زعم تين و برينتير(32).

وإذا كان هذا مما يتجلى لنا من خلال ما ضمته الأعمدة العتيقة من نزعات فنية تقليدية عند عمر أبي ريشة فإننا نلمح في جنبات أخرى من هيكله

31- عمر أبو ريشة/ من وحي المرأة/ص 101(وهي مختارات من شعره في المرأة. جمعها العماد طلاس تحت هذا العنوان وصدرها بمقدمة حول شعر ومكانة عمر أبي ريشة الفنية)

32- مارون عبود/مجد دون ومجترون/ص205

الفني أعمدة ضمت في حنايا مرمرها نزعات رومانطيقية و أخرى رمزية على لمع برناسية مشعة.

ولقد كان سفر عمر أبي ريشة إلى انجلترا من العوامل التي عمقت النزعة الرومانطيقية في شعره «...ثم ساعدني الحظ فسافرت إلى انجلترا لإتمام دراستي فشغفت بشعراء كثيرين: كشكسبير، شلي، كيتس ، بودلير، بو، موريس، هود ملتون، تنسون، براونينغ(33)». كما كان لاحتكاكه بأستاذه و خليله الأخطل الصغير أثره العميق في استلهام عمر أبي ريشة لرومانطيقية لا مرتين وهيغو وموسيه وغيرهم.

وإذا كان الحب في امتزاجه بالطبيعة يشكل أقوى العناصر المحركة للروح الغنائية في الاتجاه الرومانطيقي، فإن الغزل في غنائية عمر أبي ريشة -على الرغم مما ينطوي عليه من أطياف عذبة الرؤى، وصراع نفسي حميم-، لم يرق في صورته التقليدية إلى لوعة أبي فراس الحمداني ورقته، ولم يصل في نزعته التأثرية إلى حرقة لا مرتين و شفافيته. ذلك أن أبا ريشة كثيرا ما وقف من الحب موقف النخوة والعنفوان وهي ظاهرة يتسم بها أغلب شعره، من هنا فقد كان الإحساس بالكرامة و الإباء هو الذي يحرك على الأغلب عملية المد و الجزر في بحر غرامياته الصاخب. يقول:

«لنا الحب و الكأس و المزهر
وللناس..منا الصدى المسكر
مشينا معا، وجناح الرضى
يواكبنا ظله الخير
وخلف ملاعبنا أنجم
على شوق أوبتنانسهر
غدا ينقل الكون ألحاننا
ويسمر في ذكرنا السمر
فميلي نغب في شذا ضمة

33- سامي الكيالي/الأدب العربي المعاصر في سورية/ص 369

يرف عليها المدى المقفر..

ونحن من الأزل المطمئن

تبشر في يومنا الأعصر(34).

هكذا إذن ترفل دنيا الحب ومباهجها بإحساس بطولي يسري أبدا في دم الشاعر و يصعد إلى القمم الشماء في الكثير من قصائده القومية(*)، وفي بعض قصائده النفسية ذات المنحى الرمزي كقصائد مثل «نسر» و «بلبل»و «البرعم الأخضر» وغيرها من القصائد التي تشكل بحق منعرجا فنيا حاسما في شعر عمر أبي ريشة.

وعن شغفة بالاتجاه الرمزي يقول عمر أبو ريشة «أحببت الرمزية باعتبارها تجارب نفسية عميقة تسمح للقارىء أن يحقق قدراته الفنية(35)». و أقرب الشعراء الرمزيين إلى نفسه أولئك الذين كانت غايتهم الشعرية جمالية صرف كما هي الحال بالنسبة لإدجار الأبو Edgar Alain Poe ، وشارل بودلير اللذين وقف منها عمر أبو ريشة موقف حب كبير وإعجاب شديد فقال:« ..وأحب الشعراء إلي إثنان : هما بو وبودلير، اللذان صرفت الساعات الطوال في مطالعة آثارهما، فهما أشبه بلولب صور في حانوت رسام، كيفما حركته وجدت صورا جديدة تختلف كل صورة عن أختها ، وفي كل منهما رمز ينقلب من أفق إلى أفق فلا تشعر بملل ولا تحس بتعب»(36).

وإذا كان من بين ما تتميز به جمالية «ادجار ألان بو» ظاهرة القلق المرضي وعبادة الشيطان و التعطش إلى الإحساسات النادرة، والميل إلى ما هو

34- عمر أبي ريشة/من وحي المرأة/ص223-224

35- د.جورج زكي الحاج/الفرح في شعر سعيد عقل/ص206

36- سامي الكيالي/الشعر العربي المعاصر في سورية/ص369

(*)- من بينها قصائد «خالد»«بلادي »،حماة الضيم، ياشعب، شهيد،فدائي،...وغيرها يقول في قصيدته الشهيرة «خالد»

«يامسجي في قبة الخلد ياخالد

هل من تلفت لبياني؟

لارعاني الصبا إذا عصف البغي

و ألفى فمي ضريح لساني»

شاذ وما هو ينطوي على حيلة وبراعة(37)، فإننا قلما نعثر على انعكاسات لمثل هذه السمات في شعر عمر أبي ريشة في حين تصادفنا في غير ما موطن من شعره تأثيرات عميقة لأوجه من أصالة الجمالية البودليرية التي فتحت أمامه أجواء فنية جديدة خلعت بدورها على قصائده الرواقية المنزع نكهة برناسية عريقة جعلته يحذو حذو لوكونت دوليل وجوزي ماريا دوهيرديا في تمجيد الإحساس بالبطولة و السمو به إلى أقصى مراتب العلاء و التعالي وتجسيد المثول الصامت أمام الهزيمة القدرية المحتومة التي لا بد أن تنهك قوى العظيم فيستسلم لها بعد صراع نفسي مرير استسلاما يتقاطر منه ماء الكرامة و العنفوان.

وقد جسد عمر أبو ريشة حال العظيم وقد عصفت به رياح القدر فأردته طريح الأرض، منهوك القوى، يعبث به ضعاف الهمم ويتقاذ فونه في هزء وسخرية، في صورة «النسر» ملك الأجواء والقمم الشماء، وقد غدا مهيض الجناح يجرجر فوق ثرى السفح هيكله المنخور وعزة نفسه المهشمة، يقول:

«هبط السفح...طاويا من جناحيه
على كل مطمح مقبور
فتبارت عصائب الطير من بين
شرود من الأذى ونفور
لا تطيري، جوابة السفح، فالنسر
إذا ما خبرته لم تطيري
نسل الوهن مخلبيه و أدمت
منكبيه عواصف المقدور
والوقار الذي يشيع عليه
فضلة الإرث من سحيق الدهور!!
وقف النسر جائعا يتلوى
فوق شلو على الرمال نثير
وعجاف البغاث تدفعه

37- ترجمة م.ر p: 24 Paul Van Tieghem. les influences Etrangéres sur la litt.Fr

بالمخلب الغض والجناح القصير(38)

وفي هذا المشهد الذي تتداعى فيه العظمة فتهوي إلى دنيا الضعف وتتعثر فيه العزة فتنزلق إلى دركات الإذلال، يبدي عمر أبو ريشة تأثرا ببعض الصور في قصيدة «القطرس» L'Albatros «لشارل بودلير، ففي هذه القصيدة يتأمل شارل بودلير ذاته من خلال ذات القطرس، فيقف طويلا أمام رصانة أمراس الكرامة و الاعتزاز عند هذا الطائر البحري، ملك السماء اللازوردية، وقد غدت خيوطا واهية مخذولة. يقول بودلير، يصف هذا الطائر العظيم الجميل وقد سقط في شراك الهوان والذل وغدا سخرية ركاب السفينة:

«هذا المسافر المجنح كم يغشاه الارتباك و الوهن
هو الذي كان منذ عهد قريب آية للجمال والفتون
كم هو الآن مثير للسخرية وكم هو قبيح
فأحدهم يستثير منقاره بغليونه
وآخر يقلد في عرج، جناحه المهيض
الذي كان يملأ الأجواء تحليقا(39)

ويترك عمر أبو ريشة الإلهامات البودليرية ليمضي مع نسره فيقدم لنا وجها آخر لهذا الطائر العنيد وهو يتحدى آلامه وصروف الدهر القاهر فينفض رماد اليأس والهوان عن جناحيه المهمشة ويهم بالرحيل صوب المرامي البعيدة ذلك أن النسر وهو سليل الوقار منذ عصور سحيقة يأبي أن يستسلم للموت في هذه الصورة من الخذلان والذل والنكسة. ففي دمه الأبي يسري أبدا حس البطولة و العزة وهو الذي دفعه على وهن ليجمع في عزم وثبات انقاض هيكله المنخور ويعود ليخترق الأجواء التي لم يحلم بها محلق ثم يهوي صوب القمم الشماء حيث وكره المهجور ليموت هناك ميتة الكرامة و الإباء:

«فسرت فيه رعشة من جنون
الكبر واهتز هزة المقرور
ومضى ساحبا على الأفق الأغبر

38- إيليا الحاوي/ عمر أبو ريشة شاعر الجمال والقتال/ ص 163-164

39- ترجمة م.ر Charles; Baudelaire." les fleurs du mal"p 180

انقاض هيكل منخور
وإذا ما أتى الغياهب واجتاز
مدى الظن من ضمير الأثير
جلجلت منه زعقة نشت الآفاق
حرى من وهجها المستطير
وهوى جثة على الذروة الشماء
في حضن وكره المهجور!
أيها النسر هل أعود كما عدت
أم السفح قد أمات شعوري(40)

يحذو عمر أبو ريشة في هذا المشهد البطولي الرائع حذو جوزي ماريا دي هيرديا في قصيدته «موت النسر»« La mort de l'Aigle» مع اختلافات طفيفة في المسلك البطولي وفي الطريقة التي يموت بها النسر عند الشاعرين، يقول هيرديا:

«حينما اجتاز النسر الثلوج الخالدات
راح يبحث عن مزيد من الهواء لرئتيه الفضفاضتين
وعن شمس أدنى في أفق أصفى
عساه يدفىء إشعاع أحداقه الكئيبة
فاندفع يمتص سيلا من الشرر
ويحلق في أجواء الساحقة نافخا في رفه الهادىء الأبي
يبسط جناحيه فوق العاصفة ويعلو يعلو ناحية البرق
بيد أن الصاعقة بضربة منها حطمت جناحيه
وبزعقة مشؤومة راح يتلوى حائما دائرا وقد
جرفه الإعصار. وفي حال من التشنج ارتشف
جرعة مهيبة اللهيب المتناثر وارتمى صوب اللجة النارية.
سعيد ذاك الذي من أجل المجد أو من أجل الحرية،

40- إيليا الحاوي/ عمر أبو ريشة شاعر الجمال والقتال/ص 164

في عنفوان القوة، ونشوة الحلم
يموت هكذا، ميتة وقادة وخاطفة(41).

يرمز هيرديا من خلال هذه القصيدة الرائعة إلى البطولة الخارقة تلك التي تفوق القوى البشرية وتقترب إلى حد ما من القوى الالهية، وفي هذا الرمز نزعة من نزعات الميثولوجيا الاغريقية إذ تصور لنا بعض أساطيرها تحدي البطل للقدر ومحاولته العنيدة في أن يزامل الآلهة في السلطان والجبروت. ومثل هذا الطموح اللامحدود كثيرا ما يثير غيرة الآلهة فتسحق البطل الشهم عن طريق الصاعقة. وعلى هذه الشاكلة كان جزاء «إكار» «ICARE» حين اقترب من الشمس.

كما أن النسر يعد في الميثولوجيا طائرا ملكيا ورمزا من رموز الاله زوس Zeus ومن ثم يخول له أن يموت ميتة ملكية. ولقد خلع هيرديا بعضا من هذا الفكر الأسطوري على قصيدته ليعطي أبعادا عميقة للتضحية الكبرى في سبيل المجد و الحرية وفي سبيل عزة النفس وعنفوانها. وهذا العنفوان الذي يدفع دوما الانسان العظيم إلى مزيد من التحدي والانتصار على صروف الدهر القاهر.

وتماشيا مع النزعة البرناسية الداعية إلى السمو الفني و الاعتزاز النفسي ووقدة الحس البطولي العنيد ينطلق النسر عند هيرديا ومنذ الوهلة الأولى في جو من الشموخ و الاعتزاز، على الرغم مما يغشي أحداقه من حزن دفين، ليجتاز قمما هي غاية في الارتفاع بحثا عن أجواء جد سحيقة.

«حينما اجتاز النسر الثلوج الخالدات(*)
راح يبحث عن مزيد من الهواء لرئتيه الفضفاضتين
وعن شمس أدنى في أفق أصفى...».

41- ترجمة م.ر José Maria de Heredia. "Les Trophées". p. 175

(*) في هذا البيت استلهام لقول لوكونت دوليل في قصيدته «نوم الكندور» Le sommeil du condor
وهو نسر أمريكي يقول دوليل:

Il s'enleve en fouettant l'âpre neige des landes dans un cri rauque Il monte ou n'atteind pas le vent; le sommeil du Condor:

فينطلق ضاربا بجناحيه ثلج «جبال الآند» الخشن العنيف
وبصوت أجش يتصعد إلى حيث لا تبلغ ريح

Le conte de Lisle. "Poémes Barbares" p. 193.

ملاحظة وترجمة م.ر

مجدها التليد بعين الوجع والحسرة. غير أن بين أنقاض هيكلها المهشم لا زالت نبضة وثابة تحرك فيها الإحساس بالكامة وتقوي فيها دافع الصمود والتصدي، ويخال أن النسر على هذه الصورة «هو العربي وارث سؤدد التاريخ و الحضارة وأسطورة البطولة و الفروسية، لقد كان نسر الزمان، أما الآن، فإنه يتجلبب بوقار أجداده من الخارج، إنه العربي الذي افتقد مخلب القوة و التفوق، إنه فاقد العزم، فجعلت تعبث به البغاث والهوام بمخلبها الغض المخذول وجناحها القصير، الحقير، وهو صاحب المخلب الضاري والجناح الذي روض زعازع الفضاء، فقنط ولم يطق هوانه»(42).

وفي خضم تحديه لآلامه وعدم استسلامه لأرزاء الدهر وتقلباته ينطلق نسر عمر أبي ريشة إلى غياهب سحيقة ليموت منتحرا فوق الذروة الشماء:

«وإذا ما أتى الغياهب واجتاز
مدى الظن من ضمير الأثير
جلجلت منه زعقة نشت الآفاق
حرى من وجهها المستطير
وهوى جثة عُلى الذروة الشماء
في حضن وكره المهجور».

وهذه الميتة على الرغم من رواقيتها تشوبها نهاية انتحارية هي من سمات النزعة الرومانطقية التي لازمت الشاعر في شتى أغراضه الشعرية ونحسها تمسح القصيدة هنا وهناك لتنصهر في البيت الأخيْر حيث تبلغ ذروتها الغنائية:

«أيها النسر هل أعود كما عدت..
أم السفح قد أمات شعوري؟!

فهذا البيت على الرغم مما ينطوي عليه من جمال كئيب مؤثر يجعلنا نتعاطف مع الشاعر وقد بات الأمل الكبير بين أحشائه حطام شك مرير يطمح إلى يقين غامض قد أحدث نوعا من الخلخلة في البناء النفسي للقصيدة، فخنق إلى حد ما أنفاس الرمز الموضوعي في القصيدة وبث شيئا من الجـــزر في المــد

42- إيليا الحاوي/عمر أبوريشة/ص 160

البطولي والملحمي الذي كان يفيض على أطرافها.

وعلى عكس ما ذهبنا إليه يضفى البيت الأخير من قصيدة هيرديا :

« يموت هكذا ميتة وقادة وخاطفة »

اشعاعا بطوليا آخر يزيد المنحى الرمزي للقصيدة رونقا وقوة وعمقا، ذلك أن هيرديا قد التزم في معظم قصائده مبدأ الجمالية الموضوعية. وعنده أن « الشاعر يكون بحق أكثر إنسانية حين يكون أكثر موضوعية »(43).بينما ظل عمر أبو ريشة شاعرا غنائيا حتى في قصائده الرواقية وفي بعض مواقفه الفنية التي يلامس فيها لمسا غير عريق جمالية المثل البرناسي في الفن وذلك ما نستشفه من خلال وقفته مع تمثال « فينوس » في قصيدة « امرأة و تمثال » محاولة منه انتشال جمال الحبيبة من قبضة الزوال والاندثار وهو أمر تقتضيه الصيرورة الزمنية، ليخلده في قطعة فنية قطعة من حجر لا يقوى عليها الزمن.

يقول في مقدمة قصيدته « عرفها المثل الأعلى للجمال، والتقى بها بعد عشر سنوات فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين، فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة تمثال فينوس أول ما وقع طرفه عليه « . وعلى إثر هذه الحادثة راح يتغنى :

« حسناء، هذه دمية

منحوتة من مرمر

طلعت على الدنيا

طلوع الساخر المستهتر

وسرت إلى حرم الخلود

على رقاب الأعصر!

عريانة سكر الخيال

بعريها المتكبر

أبدا ممتعة بينبوع

الصبا المتفجر

نرنو إليها في وجوم

43- ترجمة م.ر. LES GRANDS AUTEURS FRANçAIS DU XIX SIECLE.P.419 .OP.CIT.

الحالم المستفسر
والطرف بين منقل
في سحرها ومسمر
وشى بها إبداع ناحتها
الجمال العبقري
ومضى، وبنت رؤاه
لم تكبر ولم تتغير
حسناء، مأأقسى فجاآت
الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي أن
تتغيري...فتحجري..!!(44)

والقصيدة على مافيها من دفق وعذوبة لا تمنح متنفسا واسعا للفلذات البرناسية الأصيلة التي نتحسس اهتزازها و ألقاها في أديم الجمال المنحوت فهي تشرق حينا وتغيب أحيانا أخرى تحت وطأة الوصف الحماسي و الوجدان الغنائي، ثم أن النموذج الفني الذي اختاره عمر أبو ريشة لأسر جمال حبيبته و المتمثل في قطعة من حجر:

« أخشى تموت رؤاي أن
تتغيري...فتحجري

قد غدا مع المرمر، في عرف البرناسيين النابهين من المواد التي لا تطيق الصمود والثبات في وجه الحتمية الزوالية. ومن هنا وجدنا هيرديا يعتمد معدنا صلبا ليأسر فيه جمال عذارى صقيلة، يقول: «إنما الزمان يذهب وكل شيء يموت(*)، وحتى المرمر يندثر مدينة أغرجانتا ليست غير ظل خافت وسراقوسه(**) تنام تحت الأكفان الزرقاء لسمائها ووحدة المعدن الصلب

44- عمر أبو ريشة/ من وحي المرآة/ ص185-186.

(*) في هذا البيت استلهام لقول تيوفيل غويته في قصيدته الفن، كل شيء يمر، الفن الصلب وحده الخالد.

(**) اغرجاتنا (AGRIGENTE) سيرقوسة (SYRACUSE) مدينتان احتوتا على آثار يونانية عظيمة، غير أن نحيتهما ونموذجهما الفني لم يبلغ درجة الاتقان والصفاء الموجود في ترصيع «الميداليات الفضية حسب ما يذهب إليه هيرديا/عن/ JOSE MARIA DE HEREDIA
"LES TROPHEES" NOTES ET VARIANTES. P.330X..ترجمة م.ر.

الذي أحاله الحب طيعا وديعاا
يحتفظ في فتوته الموشي أوسمة فضية
بالجمال الخالد لعذاري صقلية »(45)

وتبقى لعمر أبي ريشة عبر أشعاره العديدة وثبات برناسية تحتفظ مرة بعريها الجميل وترتدي مرات أخرى أثواب رمزية شفافة مشرقة فيها الكثير من خيوط أصالته العميقة وذوقه المترف وحسه المرهف: «فقد أوتي صاحبها من قوة الخيال وبراعة التصوير ما جعله يبذل المرئيات ويقلبها إلى صور رمزية يفوح منها شذا الحب والحنين، فكأنما الطبيعة عنده صور متحركة أو رمز سحري يروي أحلامه العذبة، فهو لا يرى في الأشياء إلا نفسه، ولا يجد في حياة الأكوان إلا ما يجد في نفسه من الفرح والحزن والرغبة والأمل والقلق والشك واليأس، لقد عرف نضارة الحياة وذاق حلاوتها، ولكن بشفتيه لا بشفتي غيره، وأدرك مصير البشرية وعرف بؤسها وشقائها ولكن بشعوره وعاطفته لا بعقله، الطبيعة بأسرها رمز لما يشعر به، وهي صورة محسوسة للتعبير عما في نفسه من الآمال والأحلام(46).

ومثل هذه الألوان الرمزية المشرقة عند عمر أبي ريشة نجد لها أجواء أرحب ومراتع أخصب عند نزار قباني وذلك تبعا لنوعية التأثر بروافد جماليتها ومدى استفادة الشاعر منها.

تطالعنا في شعر نزار قباني من حين لآخر، اطلالات جمالية على المنحى الرمزي فيها من موسيقى فرلين بعض الأصداء الحلوة الوقع، وفيها من « العلاقات » البودليرية في جانبها الطبيعي الكثير من الصور الجميلة التي فيها تتبادل الألوان و الأنغام و العطور أدوارها الفطرية.

وعن أخذه بالمنحى الموسيقي عند فرلين يقول نزار قباني «كانت جملة فاليري(*) » الموسيقى ولا شيء غير الموسيقى « تلاحقني باستمرار عندما أكتب

45- ترجمة م.ر JOSE MARIA DE HEREDIA. "LES TROPHEE*" P.157

46- د.جميل صلبيا/مجلة المجمع العلمي/المجلد /23ج/2ص 288.عن كتاب سامي الكيالي الأدب العربي المعاصر في سورية/ص 371

(*) الجملة في الأصل لبول فيرلان وليست لبول فاليري-وهي كما رأينا مثبتة في مطلع قصيدته، الفن الشعري- وترجمتها الدقيقة، الموسيقى قبل كل شيء. (ملاحظة م.ر)

وكنت أعتبر الكتابة نوعا من التأليف الموسيقي(47).

ومثل هذه النشوة الموسيقية الفرلانية المنزع نتحسسها في قصائد عديدة من بينها قصيدته «ضحكة» التي يقول فيها :

«وصاحبتي إذا ضحكت
يسيل الليل موسيقا
تطوقني بساقيه
من النهود تطويقا
فأشرب من قرار الرصد
ابريقا فابريقا
تفتن حين تطلقها
كحق الورد تنسيقا
وتشبعها -قبيل البث-
ترخيما وترقيقا
أنامل صوتك الزرقاء
تمعن في تمزيقا
أيا ذات الفم الذهبي
رشي الليل موسيقا(48)»

لا شك في أن الأبيات موقعة إيقاعا جماليا مرحا يبلغ فيها رجع النهوند وقرار الرصد أبعادا من الصفاء و التزاوج اللحني المتسق وقد سعى الشاعر من وراء توظيف هذين المقامين العذبين إلى تجسيد مختلف الاهتزازات النغمية الصادرة عن صوت الضحكة الفاتنة لحبيبته.

وهذه الحال من النشوة النغمية التي ينتابها الصحو والحبور قلما تتردد أطيافهافي شعر فرلين. إذا ما يميز حقا أصالة الموسيقى الفرلانية هو النغم الحزين الذي يتسلل أبدا إلى أجوائه الشعرية ويبتني لنفسه عشاشا من اليأس في السقوف الرمادية ولا سيما تلك التي يوشيها شعاع القمر الشاحب الجميل.

47- نزار قباني /قصتي مع الشعر/ ص61

48- نزار قباني/ديوان «أنت لي»/ص 223

يقول فرلين يصف حالا من هذه الأجواء الحالكة مستلهما في ذلك لوحات الفنان« واثو » « WATTEAU » التي تعج على الأغلب « بالتحولات الموسيقية » « TRANSPOSITIONS MUSICALES » التي تنساب عبرها أطياف الروح القلقة الحزينة :

« إنما روحك لوحة طبيعية منتقاة
سحب عليها المغنون البرغاميون(*)المقنعون
جلابيب من سحر وراحوا يعزفون على العود
ويرقصون ويتمايلون شبه حزانى
تحت أقنعتهم الغربية المخيفة
وهم يغنون نشيد الحب المنتصر والحياة المواتية
على إيقاع اللحن الخافت لا يبد وعليهم إيمانهم بسعادتهم
وتمتزج أنشودتهم بشعاع القمر
شعاع القمر الهادي، الحزين والجميل
الذي يرحل بالطير وهي في وكناتها إلى دنيا الحلم
ويبعث نشوة البكاء في النافورات
في النافورات الهيفاء الممتدة بين أعمدة المرمر(49).

أما عن أخذ نزار قباني في جوانب من شعره بمبدأ « التراسل » عند بودلير. فنستشفه من خلال قوله في قصيدته « ورقة إلى قارىء »

« تخيلت حتى جعلت العطور
ترى ويشم اهتزاز الصدى(50)

ومثل هذه الروائح البودليرية تهزنا نشقتها عبر العديد من قصائده كقوله في قصيدته « صباحك سكر ».

« إذا ما جلست طويلا أمامي

(*) البرغاميون سكان منطقة برغام (BERGAME) بايطاليا وفي التسمية إشارة كذلك إلى ألحان قديمة راقصة. (ملاحظة وترجمة م.ر). LES GRANDS AUTEURS FRANçAIS DU XIX SIECLES:P507

49- ترجمة م.ر IBID.P.507

50- نزار قباني/الأعمال الشعرية الكاملة/ج/1قالت لي السمراء/ص15

كمملكة من عبير ومرمر
واغمضت عن طيباتك عيني
واهملت شكوى القميص المعطر
فلا تحسبن أنني لا أراك
فبعض المواضيع بالذهن يبصر
ففي الظل يغدو لعطرك صوت
وتصبح أبعاد عينيك أكبر
أحبك فوق المحبة.. لكن
دعيني أراك كما أتصور(51).

ويبلغ هذا الانسياب في اللون والنغم أجواء جمالية شفافة تتناثر فيها الصور المطلة على الصحو و الاشراق في انحناءات أنيقة رشيقة، وقد لفتها أبعاد العيون

الزرق يقول :

«في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة...وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق
في مرفأ عينيك الأزرق
شباك بحري مفتوح
وطيور في الأبعاد تلوح
تبحث عن جزر لم تخلق
في مرفأ عينيك الأزرق
يتساقط ثلج في تموز
ومراكب حبلى بالفيروز
أغرقت البحر ولم تغرق
في مرفأ عينيك الأزرق

51- نزار قباني/ الأعمال الشعرية الكاملة/ج/1الرسم بالكلمات/ص 470

أركض كالطفل على الصخر

أستنشق رائحة البحر

وأعود كعصفور مرهق...(52)»

هكذا إذن يظل شعاع الأرث الجمالي البرناسي عالقا بالصور الشعرية عند نزار قباني حتى وهي تجمع في رفق راحتيها لتستقبل رذاذا رمزيا مشرق الوقع، ومرد ذلك أن

«رمزية نزار تشع بالأضواء، قد تكون أضواء معتمة..ذات غبش..ولكنها تشع ببريق متلألىء ينفذ إلى النفس لا تختلط أمسياته بأصبوحاته»(53)

وقد وقف منير العجلاني(54) أمام هذه المسحات الرمزية الصافية الاديم موقف الفنان المتبصر، فراح على إثرها يصف نزار قباني بقوله: «إنه شيء جديد في عالمنا

...«ومخلوق غريب...في طبيعته الشاعرة روائح بودلير وفيرلين و ألبيرسامان وغيرهم من أصحاب الشعر الرمزي (SYMBOLISME) والشعر النقي Poesie Pure (55)

غير أن نزار قباني غالبا ما كان يسكب «العلاقات» البودليرية في أسلوب يغلب عليه طابع العفوية والانسياب وعن هذا المنحى يقول في «ورقة إلى قارىء».

«شعرت بشيء فكونت «شيئا»

بعفوية، دون أن أقصدا»

ومثل هذه العفوية لا تعطي تربتها الصياغة الجمالية الرصينة التي نشهدها في ظل المناخ البرناسي، حيث الكدح الفني يبلغ ذروته في نحت الجمالية المنيعة التي تستمد

قوة خلودها من قوة أسلوبها. الأمر الذي جعل شارل بودلير يسكب أغلب «علاقاته»وأفكاره في أسلوب رصين الحبك محكم البناء يجاري فيه أحيانا

52- نزار قباني/ الأعمال الشعرية الكاملة/ج/1الرسم بالكهات/ص.ص477.-478

53- سامي الكيالي/الأدب العربي المعاصر في سورية ص 441

54- أديب سوري معاصر مرموق ورجل قانون حاذق غمرته السياسية. ويقيم الآن في السعودية.

55. سامي الكيالي/ المرجع السابق/ ص 443

كبار الكلاسيكيين. وهذه الأداة الفنية كثيرا ما كانت تشهد عند نزار قباني حالات من الليونة التي تنم عن عدم بلوغ الشاعر الشكل الفني الأكثر نضجا، هذا على الرغم مما في أسلوبه من تصوير خيالي أنيق يشق أحيانا بعض الأجواء الفنية ساحبا عليها جناحا رمزي القوادم برناسي الخوافي.

ملاحظة : الإشارة : م.ر. التي جاءت في ترجمة النصوص و الأشعار تعني أن هذه الترجمة لصاحب هذه الدراسة.

شذرات من مخطوطات علماء الجزائر المحفوظة في الخزانة العامة والخزانة الحسنية في الرباط

بدر المقري
جامعة محمد الأول وجدة- المغرب

تقديم :

اجتمعت التدبيرات وانعقدت العزمات على أن القول بقطرية الإنتاج المعرفي الإسلامي القديم أرقع من رمكة ، فمن الحصافة والأخاة أن نجعل إلى وحدة الهوية حل الأمور وعقدها

ومما يؤسف له أنه ذاع في باحثينا الاهتمام بالنسبة أكثرمن الاهتمام بالآثارالعلمية لسلفنا في الغرب أوالشرق الإسلامي .

وإذا كان غرضنا في هذه المقالة هوالتعريف بالبعض من تواليف علماء المغرب الأوسط ، فإنه ليس عرجة على ماسبقت الإشارة إليه آنفا. إن مقصدنا الأسمى هوحث باحثينا في الجزائرالشقيقة على الاهتمام بتحقيق المخطوطات القديمة . وقد حرصت أن تكون هذه الشذرات باعثا للباحث الأكاديمي الجزائري على الإنفاذ في ترسيخ دعائم علم تحقيق المخطوط في الجامعة الجزائرية، والإبصاربتحقيق تواليف علماء المغرب الأوسط المخطوطة والمحفوظة في خزائن المغرب العامرة ، وليس عليه من نوادرها إباء إن شاء الله.

إن الحياطة بكل عناوين المؤلفين الجزائريين ليس بالأمرالهيّن ، ولكننانقترح هذا القدر منافاة للتثبط ومباينة للتربيث وآخذين ملتمسنا من الخزانة العامة والخزانة الحسنية بالرباط.

1- منظومة في الفرائض لأبي إسحاق إبراهيم بن أبي بكرالتلمساني الذي توفي رحمه الله بمدينة سبتة المغربية السليبة بعد سنة 690 هـ.
رقم 1040 د (189أ- 63ب).
2- «كفاية المريد في علم التوحيد » أو« المنظومة الجزائرية » لأبي أحمد العباس أحمد بن عبدالله الجزائري(ت 898 هـ). منظومة في :362 بيتا .
رقم 1203 د (45 أ- 63ب) - رقم 1227 د (1 - 59) .
3- « وشي المعاصم في شرح تحفة ابن عاصم » لأحمد بن عبدالله اليزناسني التلمساني
رقم :1993 د (1أ- 244ب).
4- « حكم في التصوف» لأبي العباس أحمد بن يوسف الراشدي المليباني(ت هـ)
رقم :1019 د (265 أ - 268 أ).
وله « مختصرفي التصوف » :
رقم : 1019 د (1ب - 41 ب) .
5- شرح على عقيدة السنوسي » لمحمد بن محمد الملالي ا لتلمساني (ت هـ).
رقم 1228 د (97ب - 112 ب) .
6- «الطرازفي شرح ضبط الخراز » لمحمد بن عبدالله بن عبدالجليل التنسي (ت 899هـ)
رقم 745 د (137 أ - 117 أ) .
7- الأنوارالمضيئة الجامعة بين الحقيقة والشريعة »للإمام عبدالرحمن بن محمد بن مخلوف الثعالبي (ت 875 هـ):
رقم 1602 د (1ب - 17 أ).
وله «الأنوارفي آيات ومعجزات النّبي المختار » :
رقم 583د (279 ورقة) .
وله :« العلوم الفاخرة في النظرفي أمورالآخرة » :

رقم 1152 د : الجزء الأول في 130 ورقة ، و الجزء الثاني في 113 ورقة .

وله « رياض الأنس في علم الرقائق وسير أهل الحقائق » :

رقم 1508د (1ب - 58 ب).

وله « مختصرجامع لفوائد من العلم يُنتفع بها عند الحاجة »:

رقم 1530 د في 115 ورقة .

وله « الدر الفائق المشتمل على أنواع الخيرات في الأذكار والدعوات »:

رقم 622 في 151 ورقة ، ورقم : 667 د في 187 ورقة.

8- « مقدمة في الفقه » لأبي زيد عبدالرحمن الأخضري (ت هـ):

رقم 735 د (6 ورقات).

وله « الجوهر المكنون في صدق الثلاثة فنون » :

رقم 568 د (224أ - 231 ب).

9- « محصل المقاصد مما به تعتبر العقائد »لأبي العباس أحمد بن محمد ابن زكري المانوي التلمساني (ت 899 هـ) :

وهي منظومة في 1520 بيتا . رقم 1066 د (243 أ- 261 ب).

10- « أرجوزة في النحو » لابن جميل الزواوي القبائلي .وعدد أبياتها 161 بيتا :

رقم 1654 د (136 أ - 139 ب).

11- تحفظة الناظرونزهة المناظر » لأبي عبدالله محمد بن محمد الزواوي النجار البجائي

(ت هـ) .

رقم : 995 في 113 ورقة.

12- « عمد أهل التوفيق والتسديد في شرح عقيدة أهل التوحيد » لأبي عبدالله محمد بن يوسف السنوسي (ت 895 هـ) :

رقم : 663 د في 167 ورقة ، ورقم : 397 د.

وله : « تأليف في الأدعية » : رقم 1531 د (168 أ - 185 ب).

وله « شرح أسماء الله الحسنى وكيفية العمل بها » :

رقم 1670 د ـ 29ب – 42ب) . ورقم : 1388 د (181 – 200).

13- « قصيدتان في التصوف » لأبي مدين الغوث التلمساني (ت 594 هـ)

:

رقم 774 د (68أ –69ب) .

14- « المفاتيح المرزوقية لحل أقفال واستخراج خبايا الخزرجية » لأبي عبدالله محمد بن أحمد ابن مرزوق التلمساني (ت 781 هـ):

رقم : 1349 د ـ(208 ورقة).

15- « تأليف فيما يجب على المسلمين من اجتناب الكفار » لأبي عبدالله بن محمد بن عبدالكريم المغيلي التلمساني (ت 909 هـ):

رقم : 1602 د (206ب – 213 ب) .

16- « حط النقاب عن وجوه أعمال الحساب » لأبن قنفذ القسنطيني (ت 810 هـ)

رقم 1678 د في 246 ورقة .

17- « تاريخ بلاد قسنطينة » للحاج أحمد بن المبارك بنالعطارالقسنطيني (ت 1287هـ 1870م) :

رقم 709 د (244 – 330) .

18-« النفحات القدسية » لأبي علي الحسنبن باديس القسنطيني (ت 787 هـ) :

رقم 583 د (27 بيتا) ؛ (278ب – 279 ب).

وله :« اللمحات الأنسية في شرح القصيدة ا لمسماة بالنفحات القدسية » :

رقم : 1641 د (43ب– 63أ) .

19- « نظم الدروالعقيان في بيان شرف بني زيان » لأبي عبدالله محمد بن عبدالله بن عبدالجليل التنسي (ت 899 هـ) .:

رقم : 902 د . الموجود منه النصف الأول فقط في 202 ورقة .

رقم : 941د (8 ورقات) ، ورقم : 453 د ، ورقم : 483د

20- « بغية الطلاب في علم الاسطرلاب » لأبي عبدالله محمد بن أحمد

الحباك التلمساني (ت 867 هـ) :

رقم 1425 د (33 -38)،

وله « نيل المطلوب في العمل بربع الجيوب » :

رقم 1525 د (16 صفحة).

21- « مناقب أبي العباس أحمد بن يوسف الملياني الراشدي» لمؤلف مجهول:

رقم 1457 د (1ب- 75 ب) ، ورقم : 1471 د (1ب -40ب)

22- « القصيدة العقيقية » لأبي عثمان سعيد بن عبدالله التلمساني المنداسي(ت 1088هـ):

رقم : 1656 د (98ب - 113 ب)

23- « الآداب الرقيقة في شرح العقيقة » وهوشرح للقصيدة السابقة لأبي راس المعسكري الراشدي (ت 1283 هـ):

رقم : 1656 د (1ب- 98 ب) .

24- « قصيدة نونية في ذم الأتراك الحاكمين بتلمسان » لأبي عثمان المنداسي التلمساني السابق الذكر:

رقم : 1656 د (114 أ- 115 أ) .

25- واسطة السلوك في سياسة الملوك » لأبي حمو موسى ابن يوسف ابن زيان العبدالوادي التلمساني ، الذي ملك من سنة 753 إلى 788 هـ:

رقم : 1298 د (156 ورقة). ورقم ك 645 د (82ورقة).

26- « شرع على السلم المرونق في المنطق » لأبي عبدالله سعيد بان إبراهيم قدورة

الجزائري (ت 1066 هـ) :

رقم : 1066 د (50ب - 97 أ).

رقم 1074 د (41ب - 85ب)

رقم: 1167 د (31ب -84 أ)

رقم : 1649 د (144أ - 205 أ).

27- « العقيدة المختصرة » لأبي عبدالله السنوسي (ت 895 هـ) الآنف الذكر:

رقم 2231 د (27 -28).

وله «العقيدة الصغرى» :

رقم 2167 د (121-136)، ورقم : 330 د (56ب -74 أ).

وله «شرح على الصغرى» :

رقم 2059 د (1- 76)؛ رقم : 136 د ؛ رقم 937 د ؛ رقم 1054 د .

وله « شرح على صغرى الصغرى » :

رقم : 2207 د (172 -225)؛ رقم : 603 د ؛ رقم : 1054 د .

وله : « عمدة أهل التوفيق والتسديد » :

رقم : 2097 د (1- 210) ؛ رقم : 397د؛ رقم : 663 د .

وله « شرح على المقدمات » :

رقم : 2202 د (167 - 251).

وله:« شرح اللامية الجزائرية في التوحيد » لأحمد بن عبدالله الزواوي الذي توفي سنة 884 هـ :

رقم : 1676 د (271 ورقة) ؛ رقم : 2213 د (389 ورقة) ؛ رقم : 2076 د (1- 275)

وله « شرح أسماء الله الحسنى »:

رقم 1863 د (53 أ - 60 ب) ؛ رقم 1670 د ؛ رقم : 1388 د .

28-« بغية الطالب في شرح عقيدة ابن الحاجب » لابن زكري المانوي التلمساني الآنف الذكر:

رقم : 2123د (192-308) .

29- « قصيدة في الحث على الإنابة إلى الله تعالى » لأبي العباس أحمد بن عبدالله الزواوي (ت 884 هـ):

رقم : 2150 د (في صفحة واحدة) .

30- « أنس الوحيد ونزهة المريد » لأبي مدين الغوث التلمساني (ت 594

هـ)

رقم: 1991 د (313 -320).

31- «ياقوتة الحواشي على شرح الإمام الخراشي على مختصرخليل » للحاج محمد بن عبدالرحمن بن البيدري التلمساني ، الذي كان حيا سنة 1179 هـ:

رقم: 2105 د (469 صحفة) ؛ رقم: 2298 د (413 صحفة) ؛ رقم: 2171 د (642 صفحة)

32- «الطرازفي شرح ضبط الخراز» لمحمد بن عبدالجليل التنسي التلمساني (ت 899 هـ):

رقم: 1939 د (187 - 242)؛ رقم: 412 د ؛ رقم: 293 د ؛ رقم: 745 د ؛ رقم: 1532 د

رقم: 2124 د (289 - 553).

33- «التيسيروالتسهيل في ذكرماأغفله الشيخ خليل »لأبي زيد عبدالرحمن بن عبدالقادرالمجاجي الجزائري :

رقم: 2318د (366- 376)؛ رقم: 562 د ؛ رقم:765 د ؛ رقم: 927 د ؛ رقم: 1079 د

؛ رقم :1412 د.

34- «حاشية على أم البراهين للسنوسي » لأبي زكرياء يحيى بن محمد النايلي الملياني المعروف بالشاوي الجزائري (ت 1096 هـ).

رقم: 2097 د (212- 364) .

35- «إمعان ا لبيان في مسألة الإجارة على القرآن » لمفتي الجزائرالإمام محمد بن محمود ابن العنابي الحنفي (ت 1267 هـ) :

رقم: 1880 د (29ب - 68 أ).

36- «إسماع الصم في إثبات الشرف للأمي » للإمام محمد بن أحمد ابن مرزوق الحفيد التلمساني (ت 842 هـ):

رقم: 1783 د (16 ورقة)؛ رقم: 383 ك (316 - 386).

وتزخرالخزانة الحسنية الكائنة في القصرالملكي برباط الفتح بمخطوطات

كثيرة لجلة من علماء الجزائر. ونكتفي في هذا المقام بالنماذج التالية :

1- « السراج في علم الفلك » لأبي زيد عبدالرحمن الأخضري (ت 953 هـ):
رقم : 21051 (8- 23) .

2-« بغية الطلاب في علم الاسطرلاب » لأبي عبدالله محمد الحباك التلمساني (ت 867 هـ)
رقم : 388 (195- 225)؛ و(178ب - 185ب)؛ رقم : 1009 (128- 137)؛
وله :« نيل المطلوب في العلم بربع الجيوب » :
رقم : 5266 .

3- « المقالة الثانية من كتاب الفصول في جمع الأصول » لأبي القاسم ابن عزوزالقسنطيني (ت 755 هـ) :
رقم : 8691 (51- 66) .

4- « فوائد في الزيج والتوقيت » لأبي الحسن علي بن أبي علي القسنطيني ، وهي مخطوطة في رؤية الهلال :
رقم : 1045 (163أ- 174 ب)

5- « حط النقاب عن وجوه أعمال الحساب »لأبي العباس أحمد بن قنفذ(القسنطيني)
(ت 810 هـ):
رقم : 53 . وله « تسهيل المطالب في تعديل الكواكب » :رقم :7020 (8أ- 12 ب)؛
رقم : 10995 ؛ رقم : 5262 (135 ب - 141 أ)؛ رقم : 4382 .
وله :« رسالة في بيان مواضع الكواكب ودرجاتها » :
رقم : 7362 (104 أ- 117 أ) ، وله : « السراج » :رقم : 7106 ؛ رقم: 1051 (1ب-4ب)
وله :« شرح رجزالدلالة الكلية عن الحركات الفلكية » :
رقم : 423 ؛ رقم : 11984ز(292 -379)؛ رقم : 4805 (23ب-90ب) ؛ رقم :123.

تقديم

توضيب وتصحيح معهد الآداب واللغة العربية
(جامعة قسنطينة)
تصفيف وإخراج :دار أنيس للخدمات الاعلامية
قسنطينة

جامعة قسنطينة
معهد الآداب واللغة العربية

الآداب

مجلة أدبية فكرية محكمة تصدر عن معهد الآداب واللغة العربية العدد :04

ISSN 1111-4908

- توجه المراسلات باسم:مدير المجلة، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، طريق عين الباي، قسنطينة 25000-الجمهورية الجزائرية -
- الهاتف:92/21/70 (04) 213